# காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் www.kaatchippizhai.com ஏப்ரல் 2013 | மலர் 1 | இதழ் 4 | ரூ.20
Tamil Film Journal April 2013 | Volume 1 | Issue 4 | Rs.20

இலங்கைத் தமிழ் சினிமா வரலாறு

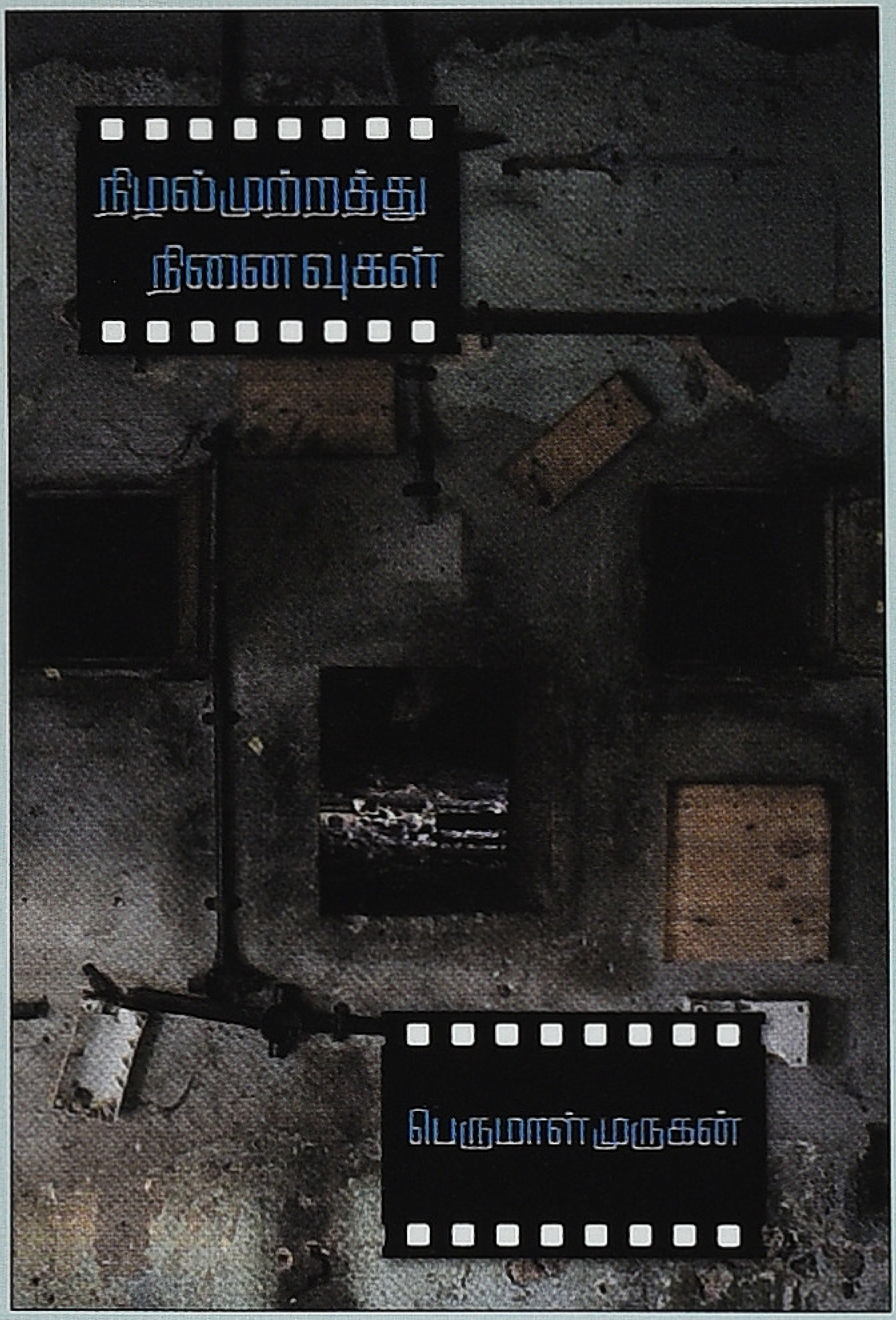
பரதேசி

ஹரிதாஸ்

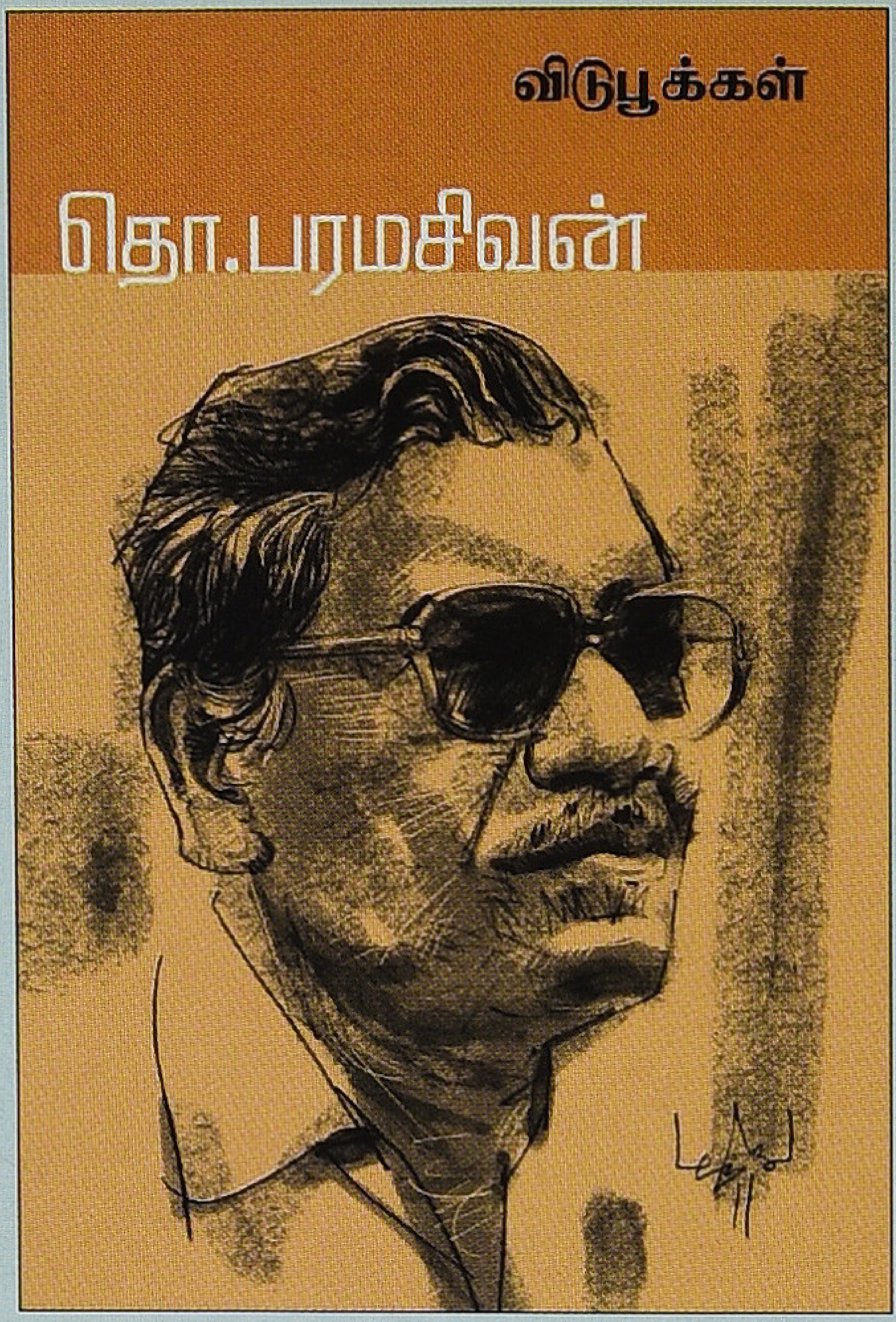
காய் போ சே

விமர்சனம் ✶ விவாதம் ✶ சர்ச்சை

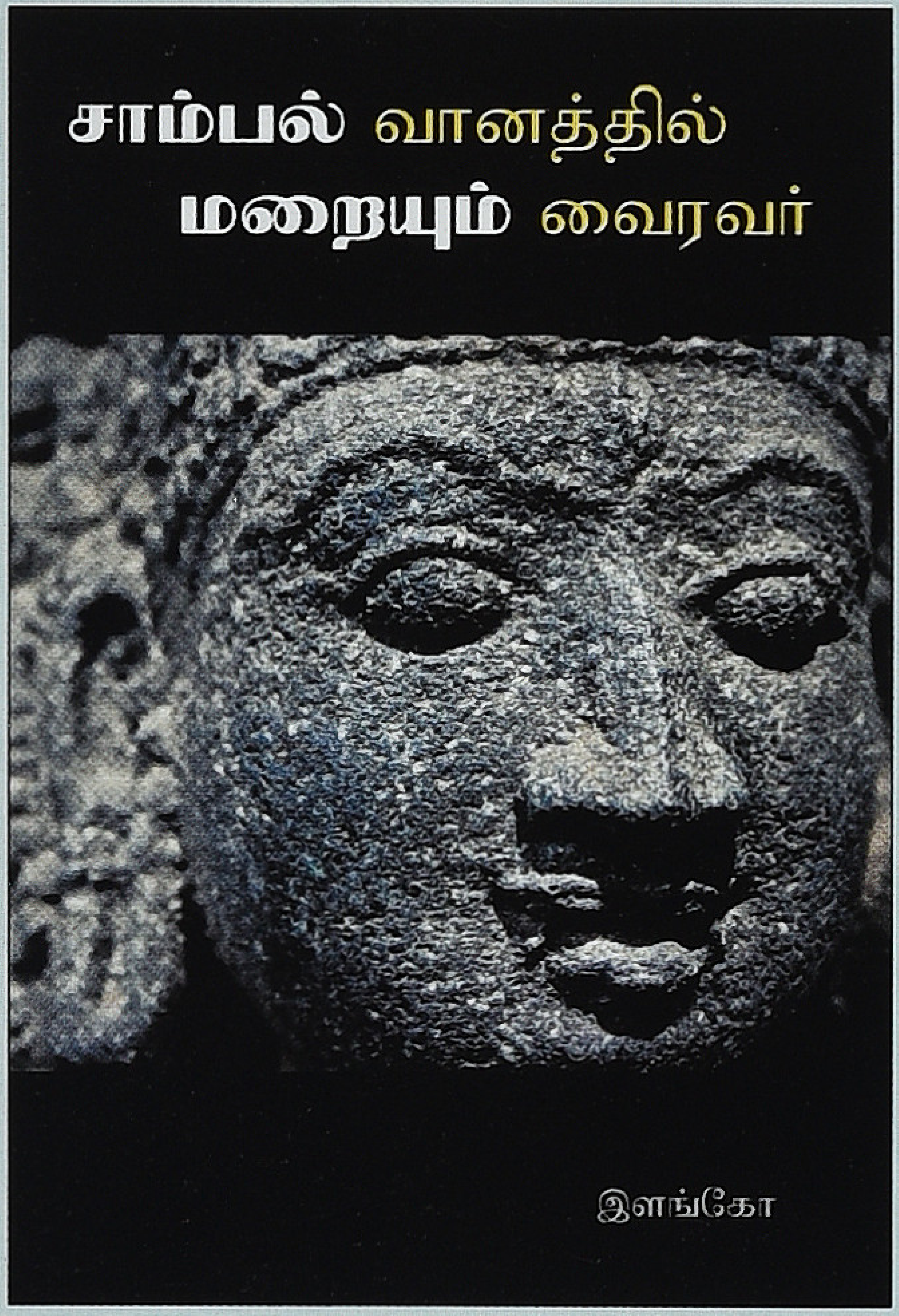
# கயல் கவின் வெளியீடுகள்



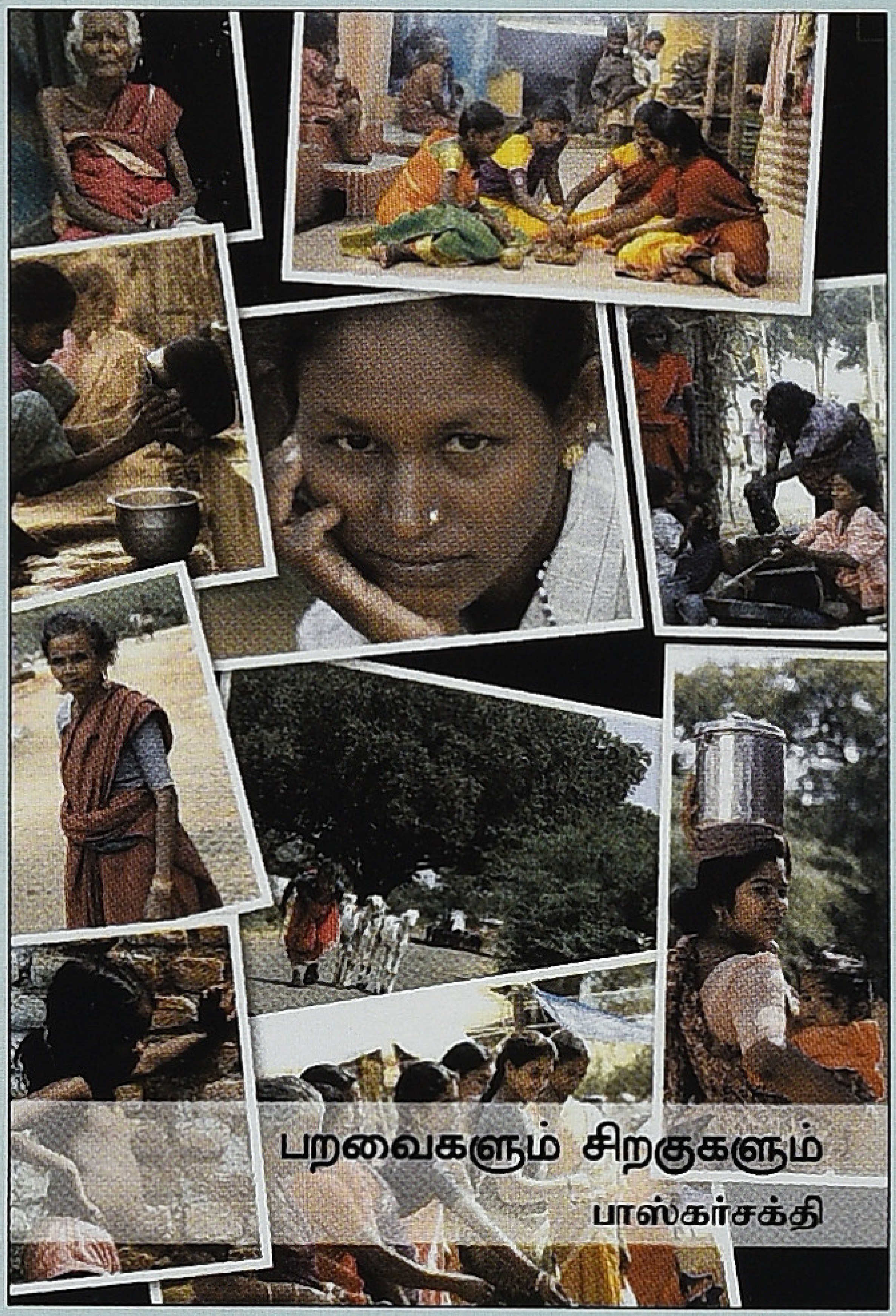

விலை: ரூ.130




விலை: ரூ.75




விலை: ரூ.110




விலை: ரூ.110

## கயல் கவின்

16/25, இரண்டாவது கடல் போக்குச் சாலை, வால்மீகி நகர், திருவான்மியூர்,
சென்னை - 600 041. மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com,
தொலைபேசி: 99445 83282,99529 72557

# காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 1 | இதழ்: 4 | ஏப்ரல் 2013



**ஆசிரியர்**
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

**பொறுப்பாசிரியர்**
தளவாய் சுந்தரம்

**துணை ஆசிரியர்கள்**
வசந்தகுமாரன்
பால் நிலவன்

**ஆசிரியர் குழு**
ராஜன் குறை
மதுரை பாபு
மோனிகா
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி

**ஆலோசனைக் குழு**
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்

**ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்**
ஸ்ரீகுமார்

**வடிவமைப்பு**
ரவீந்திரன்

**சர்குலேசன் & சந்தா**
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

**முகவரி**
**காட்சிப்பிழை**
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

**தொலைபேசி:**
ஆசிரியர் இலாகா
99445 83282
99529 72557

**சர்குலேஷன் & சந்தா**
77080 58283

**மின்னஞ்சல்**
kaatchippizhai@gmail.com

**இணையதளம்**
www.kaatchippizhai.com


# வரவேற்போம்

பாலாவின் 'பரதேசி' தொடர்பிலான விவாதங்களை தொடர்ந்து கவனித்து வருகிறேன். படத்தைப் பாரட்டுவதைவிட, பாராட்டுவதாகத் தொடங்கி கடும் தாக்குதலோடு முடியும் பதிவுகளே அநேகம். இத்தனைக்கும் இப்பதிவர்களில் பலர், இந்த ரீதியிலான ஒரு படம் தமிழில் வந்துவிடாதா என்ற ஆதங்கம் உள்ளவர்களே. நிகழ்ந்துவரும் 'வினோதமான' இந்த விமர்சனப் போக்கு குறித்த ஆழமான விசாரணை தேவை என்று கருதுகிறேன்.

என்னைப் பொருத்தவரை இதுவரையான 'பாலா' படங்களின் 'வன்மம்' இதில் இல்லை. அதைவிட முக்கியம் இந்தப் படத்தின் 'சமூகப் பெருமானம்' அல்லது 'அக்கறை' ஓரளவில் நேர்மையானது. எடுத்துக்கொண்ட கதைக்களத்தின் 'ஆன்மா' சிதைந்துவிடாமல் அணுகப்பட்டிருக்கிறது. கடைசிக் காட்சி நம்மை உலுக்கிவிடுகிறது. பின் ஏன் இந்த முற்றிலுமான நிராகரிப்பு?

இவை காரணங்களாக இருக்கக்கூடும் என்று கருதுகிறேன். 1) திரைப்படம் வெளிவரும் முன் இயக்குநர் பாலா வெளியிட்ட 'டீஸர்' (நடிகர்களை அடிப்பது, உதைப்பது போன்ற சித்தரிப்புகள்) 2) இதுவரையான பாலா படங்களின் 'வன்மம்' அல்லது 'குரூரம்' 3) பாலா பற்றிய செய்திகள், அவரது குணாம்சமாகக் கருதப்படும் விசயங்கள், அவரது அடையாளம் 4) 'பரதேசி' படத்தில் கிறித்தவ டாக்டர் மற்றும் அவரது வெள்ளைக்கார மனைவி பற்றிய ரசக்குறைவான சித்தரிப்பு.

ஒரு திரைப்படம், அதுவும் தீவீரமான சமூக அக்கறையோடு எடுக்கப்பட்ட படத்தின் 'டீஸர்' இந்த ரீதியில் இருந்தது சரியல்ல. அதைவிட இது தொடர்பில் மனித உரிமை பேசுபவர்களைத் தூண்டி பரபரப்பு உருவாக்க முனைந்தது முறையல்ல. ஆனால், திரைப்படத்தின் உருவாக்கம் குறித்து நன்றாக அல்லது ஓரளவிற்கு அறிந்தவர்களே அந்த 'டீஸருக்கு' எதிர்வினையாற்றிய விதம் வேடிக்கையாய் இருந்தது.

'பரதேசி' குறைகளற்ற படம் என்ற வாதத்தை முன்வைக்கவில்லை. 'பரதேசி'யின் குறைகள் இந்த இதழில் விரிவாக அலசப்பட்டுள்ளன. அவ்வளவு குறைகள் இருந்தாலும் 'பரதேசி' தமிழ் சினிமாவில் ஒரு மைல் கல் என்று கருதுகிறேன். ஏன் என்பதற்கான காரணங்களும் இந்த இதழில் விரிவாக முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன.

நாற்பது ஆண்டுகளுக்குமுன் ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டு, சுமார் இருபது ஆண்டுகளுக்குமுன் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட பிரதி ஒன்றின் தீவிரம் கருதி காலம்கடந்தேனும் அதன் கருவை கையால முன்வந்த பாலாவின் துணிவு வரவேற்புக்குரியது. ஒரு தமிழ்த் திரைப்படத்தின் தலைப்பே 'பரதேசி' என்பது அசந்தர்ப்பமானது. இந்தத் திரைப்படத்தில் பாரிய குற்றங்களைக் கண்டுபிடித்த இளம் தலைமுறை படைப்பாளிகள், தங்கள் 'கண்டுபிடிப்புகளின்' வழி தமிழ் சினிமாவை அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்த்துவார்கள் எனக் காட்சிப்பிழை நம்புகிறது.

'பரதேசி' போல் ஒரு தமிழ் சினிமா வரும்போது அதனை வரவேற்பதுதானே முறை. ■

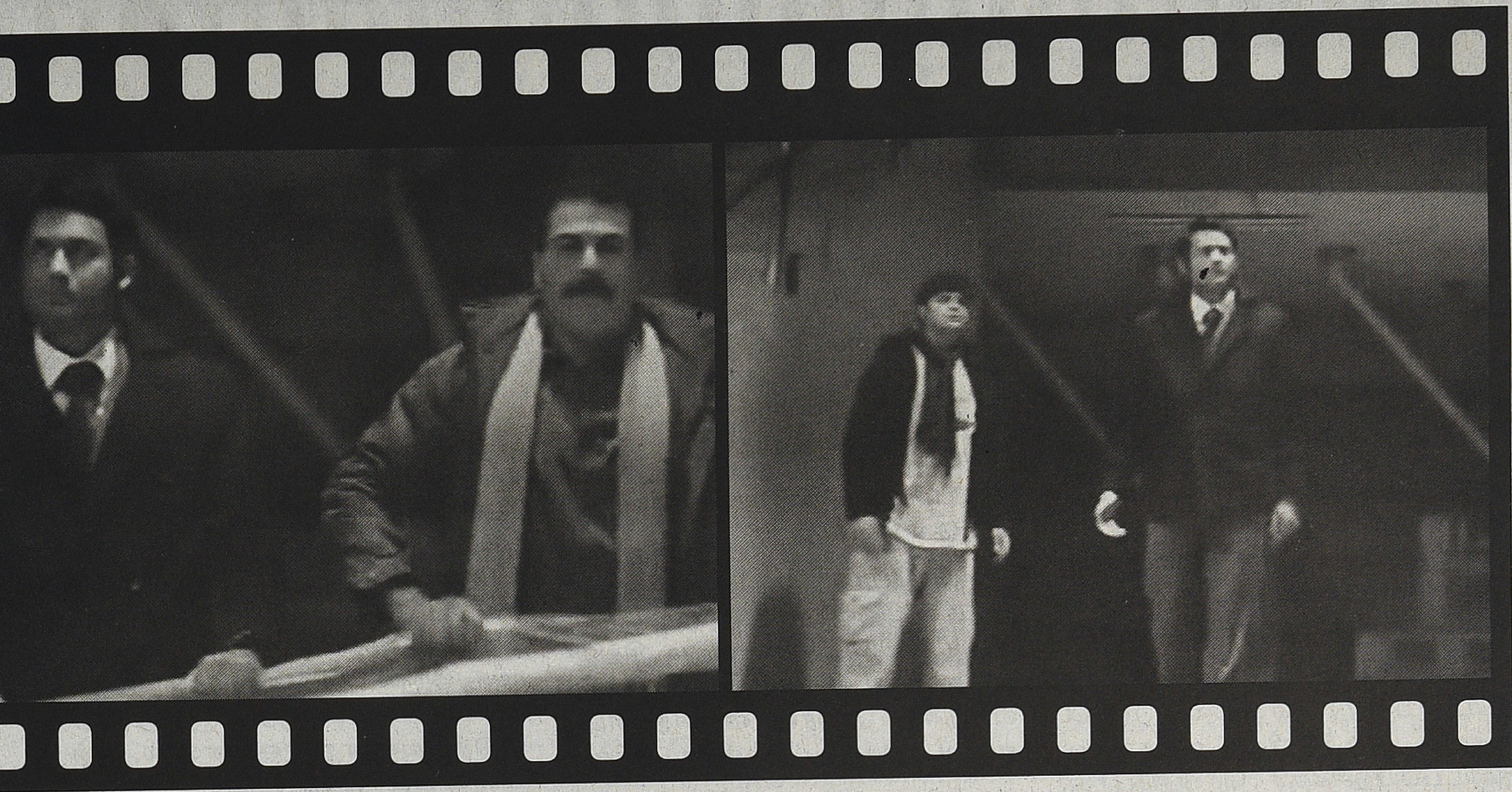
# பொய்யுரைத்தல் என்ற கலையின் வீழ்ச்சி

ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

**த**மிழ் சினிமாவில் நடக்கும் மரணங்களும் கொலைகளும் எதார்த்த வாழ்வில் நிகழும் மரணநிகழ்வை நோக்கி நெருங்கிச் செல்கிறதோ என்ற உணர்வு சமீபத்திய படங்களைப் பார்க்கும் போது வலுப்பட்டு வருகிறது.

சிறுவயதிலிருந்து சினிமாவில் நடக்கும் சண்டைக்காட்சிகளையும் துப்பாக்கி மோதல்களையும் ரசித்து, அதனால் தற்காலிகமாக உணரும் உற்சாகத்தையும் ஆற்றலையும், சாகச பாவத்தையும் சில நாட்களாவது உடலில் அனுபவிப்பவன் நான். திரைப்படத்தில் வரும் காதல் மற்றும் சல்லாபக் காட்சிகளுக்கு இருக்கும் முக்கியத்துவம், துப்பாக்கி முழக்கங்களுக்கும் உண்டு என்று நான் நம்புகிறேன். சினிமாக் கதைக்குள் நடக்கும் துப்பாக்கி வெடிப்புகளும் துரத்தல் காட்சிகளும் நேரடியாக மோதும் சண்டைக் காட்சிகளும், பார்வையாளனின் எதார்த்தத்துக்குள் நேரடியான, ஒற்றைப்படையான விளைவை ஏற்படுத்துவதில்லை. அது பார்வையாளனுக்கு, நடைமுறை வாழ்க்கை சுமத்தியிருக்கும் உடல் மன இறுக்கத்தை தளர்த்தி, அவனை மாயக்கனவு வெளியில் விடுவிக்கவே செய்கிறது. சினிமாவில் நடக்கும் போலீஸ் என்கவுண்டர் காட்சிகள், எதார்த்தத்தில் காவல்துறையினர் நடத்தும் என்கவுண்டர் கொலைகளை நியாயப்படுத்துகின்றன என்ற விமர்சனங்கள் இருந்தாலும், ஒரு புள்ளி வரை அவை சாகச உணர்வையும் பார்வையாளனுக்கு வழங்குபவையே. அந்த வகையில் சினிமாவில் வரும் துப்பாக்கியும் நிஜத்தில் கையாளப்படும் துப்பாக்கியும் பொம்மைக்கும் நிஜ உருவுக்குமான வித்தியாசத்தைக் கொண்டவை. அதனால், சினிமாவில் துப்பாக்கிகளும் வன்முறைகளும் காப்பாற்றப்பட வேண்டும் என்றே கருதுகிறேன்.

ஆனால், சமீபத்தில் வரும் திரைப்படங்களில் காட்டப்படும் கொலைகளும் மரணங்களும் கற்பனையின் தொலைவிலிருந்தும் சாகசத்தின் உயரத்திலிருந்தும் எதார்த்தத்தின் கொடும்வெளியில் கால்பதிக்கின்றனவோ என்ற சந்தேகம் எழுகிறது. பனியில் உறைந்த சடலம், பார்வையாளனின் முகத்துக்கு நேராக வெறிக்கத் தொடங்கியுள்ளது. சினிமாவில் நடக்கும் மரணம் பார்வையாளனுக்கு,



இயக்குனர் பாலா, தனது நடிகர்களை வன்முறைக் காட்சிகளில் தத்ரூபமாக நடிக்க வைப்பதற்காக 'உண்மையாகவே' அடியடியென்று துவைத்து எடுக்கிறார். டீசரின் முடிவில் தேயிலை எஸ்டேட்டில் உள்ள கங்காணி போலவே சிரிக்கிறார். 'பரதேசி' படத்தில் பணியாற்றுவதை விட, தேயிலை எஸ்டேட் வேலை பரவாயில்லை என்று நினைக்க வைக்கும் டீசர் அது.

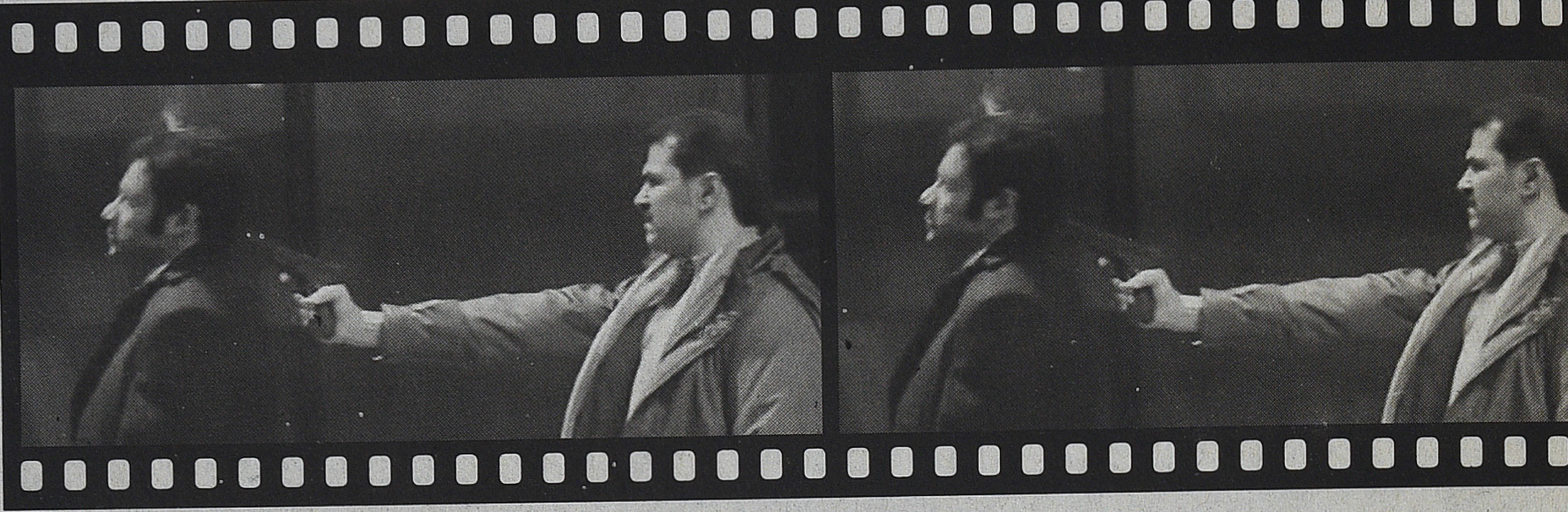
என்றோ தான் மரணிக்க இருக்கும் நபர் என்ற உணர்வை ஏற்படுத்தத் தொடங்கியுள்ளது. சினிமாவில் காண்பிக்கப்படும் ரத்தத்தின் அடர்த்தி அதிகரித்து வருகிறது.

தமிழ்ப் படங்களைப் பொருத்த வரை கருப்பு வெள்ளைப் படங்களில் மரணங்கள் குறைவான எண்ணிக்கையில் இருந்தன. அத்துடன் அவை சினிமா சட்டகத்துக்குள் தொலைவிலும் இருந்தன. வில்லனின் மரணம், தீமையென்னும் கற்பித பொம்மையின் வீழ்ச்சியாக இருந்தது. நாயகனின் மரணம் நன்மையின் தோல்வியாக, அன்பின் தோல்வியாக, நீதியின் தோல்வியாக, பார்வையாளர்களின் தனிப்பட்ட சோகங்களையும் தோல்விகளையும் கூட்டுச்சோகமாகத் திரட்டுவதாக, அவர்களின் நல்லுணர்ச்சிகளைத் தற்காலிகமாகவேனும் தூண்டுவதாக இருந்தது. அந்த வகையில் அவை எதார்த்தத்தில் நடக்கும் மரணங்களை ஒருபோதும் ஞாபகப்படுத்துவதில்லை.

பாசமலரை உதாரணமாக எடுத்துக்கொள்வோம். அண்ணனாக வரும் சிவாஜியின் முடிவைக் கண்டு அழுவதற்காகவே திரும்பத் திரும்ப பெண்கள் பார்க்கின்றனர். தங்களின் தனிப்பட்ட ஏக்கங்களையும் அவலங்களையும் சிவாஜியின் வழியாக அவர்கள் தற்காலிமாகவேனும் கடக்கின்றனர். சிவாஜி எம்.ஜி.ஆர். காலத் திரைப்படங்களை அடுத்து வந்த கௌபாய் படங்களிலும், அதைத் தொடர்ந்து வந்த வண்ணப்படக் காலத்திலும் சண்டையும் சாவுகளும் ஒரு கார்டூன் தன்மையுடனான, கற்பனையின் அதீத நிலப்பரப்புகளில் நிகழ்ந்து பார்வையாளனுக்கு ஒரு சாகச மகிழ்ச்சியை அளித்தன. இத்திரைப்படங்களிலும் பயன்படுத்தப்படும் ரத்தத்தின் அள்வு அதிகம்.

கடந்த பத்து ஆண்டுகளில் தமிழ்த் திரைப்படங்களில் மட்டுமின்றி. சர்வதேச திரைப்படங்களிலும் வன்முறையும் கொலைகளும் நிகழ்த்தப்படும், பாவனை செய்யப்படும் முறையில் பெரும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. கற்பனைப் படைப்பை எதார்த்தம் பிரதிபலிப்பதற்கு மாறாக, எதார்த்தத்தை கற்பனைப் படைப்பு பிரதிபலிக்கும் நிலை உருவாகியுள்ளது.

பல ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் மதுரையில் அதிகாலையில் வாக்கிங் செல்லும்போது நடந்த ஒரு அரசியல் பிரமுகரின் படுகொலைப் பின்னணியை கதைக்களமாக கொண்ட 'சுப்ரமணியபுரம்' படம் வந்தது. வன்முறையின் குரூர எதார்த்தத்தை நெருங்கிச் சென்ற படங்களில் 'சுப்ரமணியபுரம்' படத்திற்கு முக்கிய பங்கு உண்டு. இவ்வகையில் பருத்தி வீரனையும் சொல்லவேண்டும்.



நாயகிக்கு நடக்கும் பாலியல் வல்லுறவும், கருணைக்கொலையும் கிட்டத்தட்ட நமது கண்ணுக்கு முன்னால் 'அப்பட்டமாக' நடந்தன என்றே சொல்லமுடியும்.

சுப்ரமணியபுரத்தில் காண்பிக்கப்பட்ட படுகொலையை மிஞ்சுவதாக, திருச்சியில் அதிகாலை நடைப்பயிற்சிக்குச் சென்றபோது, பிரமுகர் ஒருவர் கொடூரமாக கொலை செய்யப்பட்ட சம்பவம், சினிமாவின் கற்பனையைத் தாண்டிய பயங்கரமாக இருந்தது. இந்தக் கொலையை தமிழ் சினிமா மிஞ்ச, அது இன்னும் உண்மையாக ஒரு கொலையை நிகழ்த்தவேண்டும்?

'விஸ்வரூபம்' படத்தில் நாயகிக்கு காதலனாக வரும் தீபக், வேர் ஹவுஸ் என்னும் இடத்தில் வைத்து கொலை செய்யப்படுகிறான். தீபக்கையே, ஒரு பாலித்தீன் தாளை போர்வை போல விரிக்கச் சொல்லி, அதன் நடுவில் அவனை நிற்க வைத்து, திடுக்கென்று, பாய்ண்ட் பிளாங்கில் பின்தலையில் சுட்டு வீழ்த்தப்படுகிறான். அதே பாலித்தீன் தாளைச் சுருட்டி தீபக்கின் பிணம், சுத்தமாக எடுத்துச் செல்லப்படும் யோசனை நிச்சயம் இயக்குநருக்கு புதுமையாக இருந்திருக்கும். ஆனால், அந்தக் காட்சியைப் பொருத்தவரை 'உண்மையாகவே' கொலை நிகழ்த்தப்பட்டு விடுகிறது என்பதுதான் அபாயகரமானது.

அதேபோல், உடல் முழுவதும் சவரம் செய்துகொண்டு, வெடிகுண்டை வெடிக்குமுன் நாயகனால் சுடப்படும் நைஜீரியனின் தலையில் குண்டு துளைத்த இடம், கங்கு போல சிகப்பாக சுடர்விடுவதை கவனித்திருக்கலாம். அந்தக் கங்கு, பார்வையாளனுக்கு எப்போதோ நிகழப்போகும் தன்சாவை ஞாபகப்படுத்தக் கூடியது.

இதேபோல் சமீபத்தில் ஹாலிவுட்டில் வெளியான, 'ஜீரோ டார்க் 30' திரைப்படத்தில் வரும் சித்திரவதைக் காட்சிகள் குறித்து சித்திரவதைக்கு ஆதரவான சித்தரிப்பு என்று குற்றச்சாட்டுகள் எழுந்தன.

'விஸ்வரூபம்' படத்தில் தீபக்கின் சடலத்துக்கு விரிக்கப்படும் பாலிதீன் தாளைப் போன்றே மரணங்கள் மறுசுழற்சி செய்யப்பட முடியாத குப்பைக்கழிவுகளாக மாறிவருகின்றன. இதற்கு இணைய வழி மெய்க்காட்சிகளும் சிறுவர்கள் கையில் கூடப் புழங்கும் ஒளிப்படக் கருவி சாதனங்களும் காரணம்.

உலகெங்கும் நடக்கும் போர்கள், தீவிரவாதச் சம்பவங்கள், சித்திரவதைகள், கொலைகள் மற்றும் தற்கொலைகளின் காட்சிகளை நேரடியாக வீட்டுக்குள்ளேயே தொலைக்காட்சி மற்றும் இணையங்கள் வாயிலாக பார்க்கும் 'சௌகரியங்களை' தகவமைத்துக் கொண்ட தலைமுறையினர் நாம். குவாண்டநாமா சித்திரவதைக் காட்சிகள் முதல் ஈழத்தில் நடந்த குரூரமான வன்முறை மற்றும் ஈவிரக்கமற்ற கொலைக்காட்சிகள் வரை கொத்துக் கொத்தாக இணையத்தில் கடை விரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்தக் காட்சிகள் ஒருவகையில் நம்மை ஒரு பழக்கத்திற்கு ஆழ்த்தி, திடுக்கிடலே இல்லாத ஒரு மரத்த தன்மையை ஏற்படுத்தியிருக்கின்றன. சமீபத்தில் பிள்ளைப் பருவத்தில் உள்ள பிரபாகரன் மகன் பாலசந்திரனின் கொலைக்காட்சி புகைப்படங்களாக வெளியானது. தமிழ் அகராதியில் எத்தனை புதிய வார்த்தைகளை ஈழப்போர் கொடையாக வழங்கியுள்ளது என்பதை இனிதான் நாம் ஆராய்ந்து பார்க்கவேண்டும். இந்த மெய்க்காட்சிகள்தான், சினிமாவில் வன்முறைகளையும் கொலைகளையும் எதார்த்தத்துக்கு மிக அருகில் நிகழ்த்திப் பார்க்கும் சவாலை இயக்குநர்களுக்கு ஏற்படுத்தியுள்ளது. ஏனெனில், கற்பனையை விட எதார்த்தம் மிக கொடிதாகி வரும் காலத்தில் வாழ்கிறோம். 'விஸ்வரூபம்' படத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள ரத்தம், உண்மையான ரத்தம் என்றும், பார்ப்பவருக்கு மயக்கத்தை வரவழைக்கும் என்றும் கமல்ஹாசன் டிவியில் பெருமையாகவே சொன்னார்.

இங்கேயுள்ள சமய மரபுகளிலும் சடங்குகளிலும், வழிபடுபவர் தன்னையே கடவுளுக்கு கொடுப்பதாகப் பாவிக்கும் சடங்குகள் இதை விட அற்புதமான கற்பனைகளுடன் இருக்கின்றன. வெள்ளைப் பூசணிக்காய்கள் குங்கும ரத்தம் சிதற உடைக்கப்படுவதும், தேங்காய் உடைக்கப்படுவதும், எலுமிச்சம் பழம் குங்குமம் தேய்த்து வெட்டி எறியப்படுவதும் நரபலியை ஒருவிதமாக பாவிக்கும் சடங்குகள் தானே?

சினிமா தனது பொய்யுரைக்கும் திறனை, கற்பனை செய்யும் ஆற்றலை படிப்படியாக இழந்து வருகிறதோ என்ற சந்தேகத்தை இந்த 'மெய் மரணங்கள்' உருவாக்குகின்றன. திரைக்கதை நிகழ்வுகளின் மெய்த்தன்மையை நிரூபிப்பதற்காக, துல்லியத்தன்மைக்கு மேலதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது. அந்த மூர்க்கத்தில் சினிமாவில் கொலை, பாவிக்கப்படாமல் மெய்யாகவே நிகழ்த்தப்பட்டு விடுகிறது. அதன்மூலம் அக்காட்சிகள், கற்பனையின் எதேச்சை, ஆன்

மீகத்தன்மை மற்றும் இளமையை இழந்து கச்சாவாகத் திகழ்கின்றன. இது சினிமா என்னும் கலைசாதனத்துக்கு ஆரோக்கியமானதல்ல.

இந்தக் கட்டுரையை எழுதும் போதுதான் 'பரதேசி' படத்தின் டீசர் வீடியோவை யூ-ட்யூப்பில் பார்க்க நேர்ந்தது. இயக்குனர் பாலா, தனது நடிகர்களை வன்முறைக் காட்சிகளில் தத்ரூபமாக நடிக்க வைப்பதற்காக 'உண்மையாகவே' அடியடியென்று துவைத்து எடுக்கிறார். டீசரின் முடிவில் தேயிலை எஸ்டேட்டில் உள்ள கங்காணி போலவே சிரிக்கிறார். 'பரதேசி' படத்தில் பணியாற்றுவதை விட, தேயிலை எஸ்டேட் வேலை பரவாயில்லை என்று நினைக்க வைக்கும் டீசர் அது.

சமூகத்தில், அரசியல்வாதிகளிடமும் எழுத்தாளர்களிடமும் சினிமா படைப்பாளிகளிடமும் கற்பனைத்திறன் குறைந்து வருவதின், எதார்த்தத்தின் நுகத்தடி அவர்கள் மேல் செலுத்தும் அழுத்தத்தின் அடையாளம் தான் சினிமாவில் நடக்கத் தொடங்கியிருக்கும் இந்த நிஜமரணங்கள். பார்வையாளனின் கற்பனைத் திறனையும் இந்த 'நிஜமரணங்கள்' அவமானப்படுத்துகின்றன. இதைத்தான் ஆஸ்கர் ஒயில்ட், 'பொய்யுரைத்தல் என்ற கலையின் வீழ்ச்சி' என்று மதிப்பிடுகிறார். நவயுகத் தீமை என்றும் விமர்சிக்கிறார். ■

தமிழ் சினிமா வரலாறு, பேசும் படம், ரசிகை பார்வை, சில திரைப்படங்கள் சில இயக்குநர்கள், எனது திரை அனுபவங்கள் ஆகிய தொடர்கள் அடுத்த இதழில் இடம் பெறும்.

## காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

**இந்தியா**

- தனி இதழ்: 20 ரூபாய்
- ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்
- இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்
- ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்

**பிற நாடுகள்**

- தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
- ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
- இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
- ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

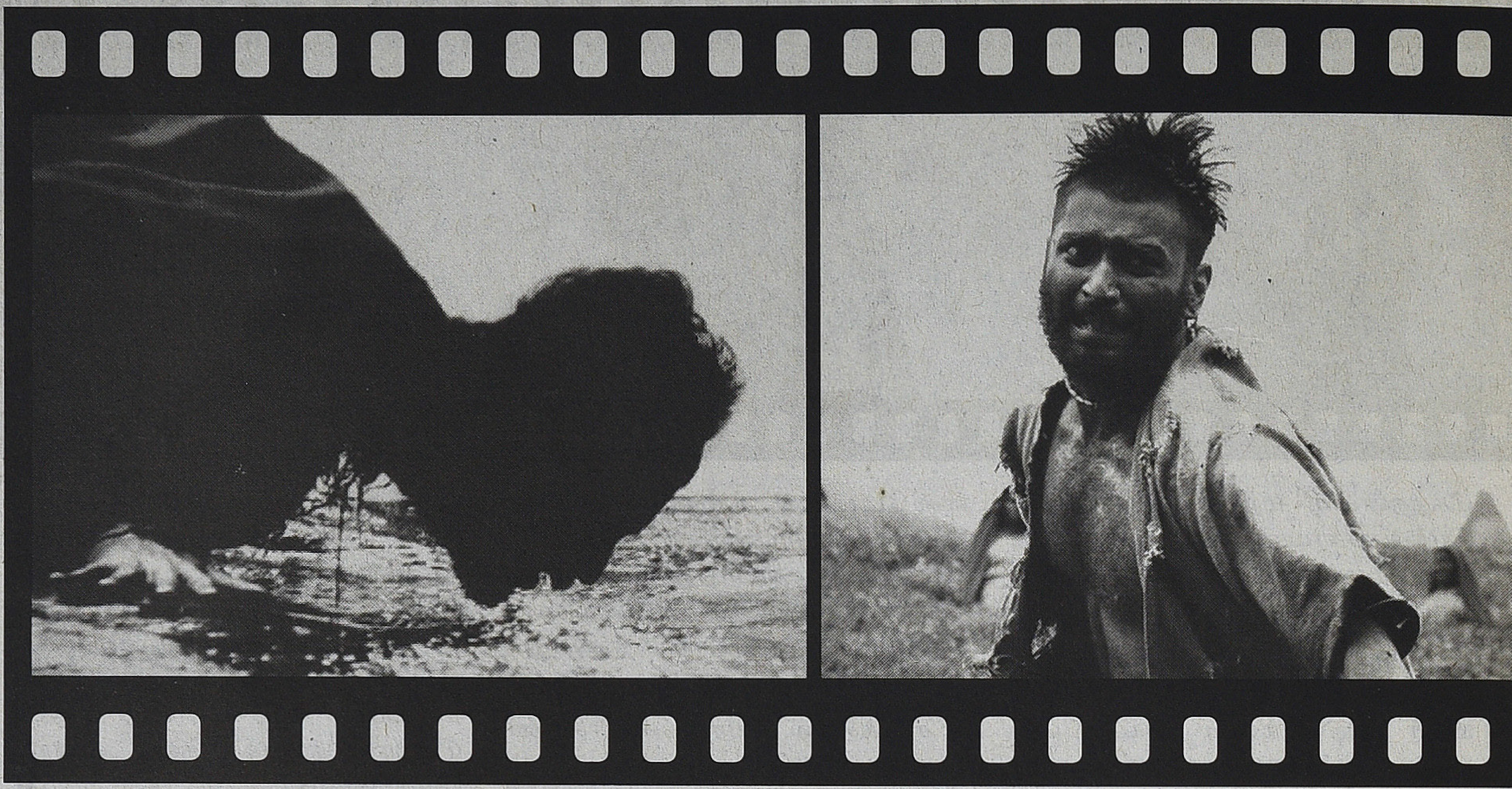
### சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAITHIRAI** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ, வரைவோலையாகவோ, வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, New No.28, Old No.20, Ashok Nagar Main Road, Dr. Ambedhkar Road, Kodambakkam, Chennai - 600 024. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) இந்தியன் வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhaithirai, **No:** 913591575, **Type:** Current Account, **Bank:** Indian Bank, **Branch:** East Abiramapuram, Chennai District , **IFSC Code:** IDIB000E013 (5th character is zero), **MICR Code:** 600019013

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhaithirai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது காட்சிப்பிழை, 28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை – 600 024 என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

**சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.**



# பரதேசி

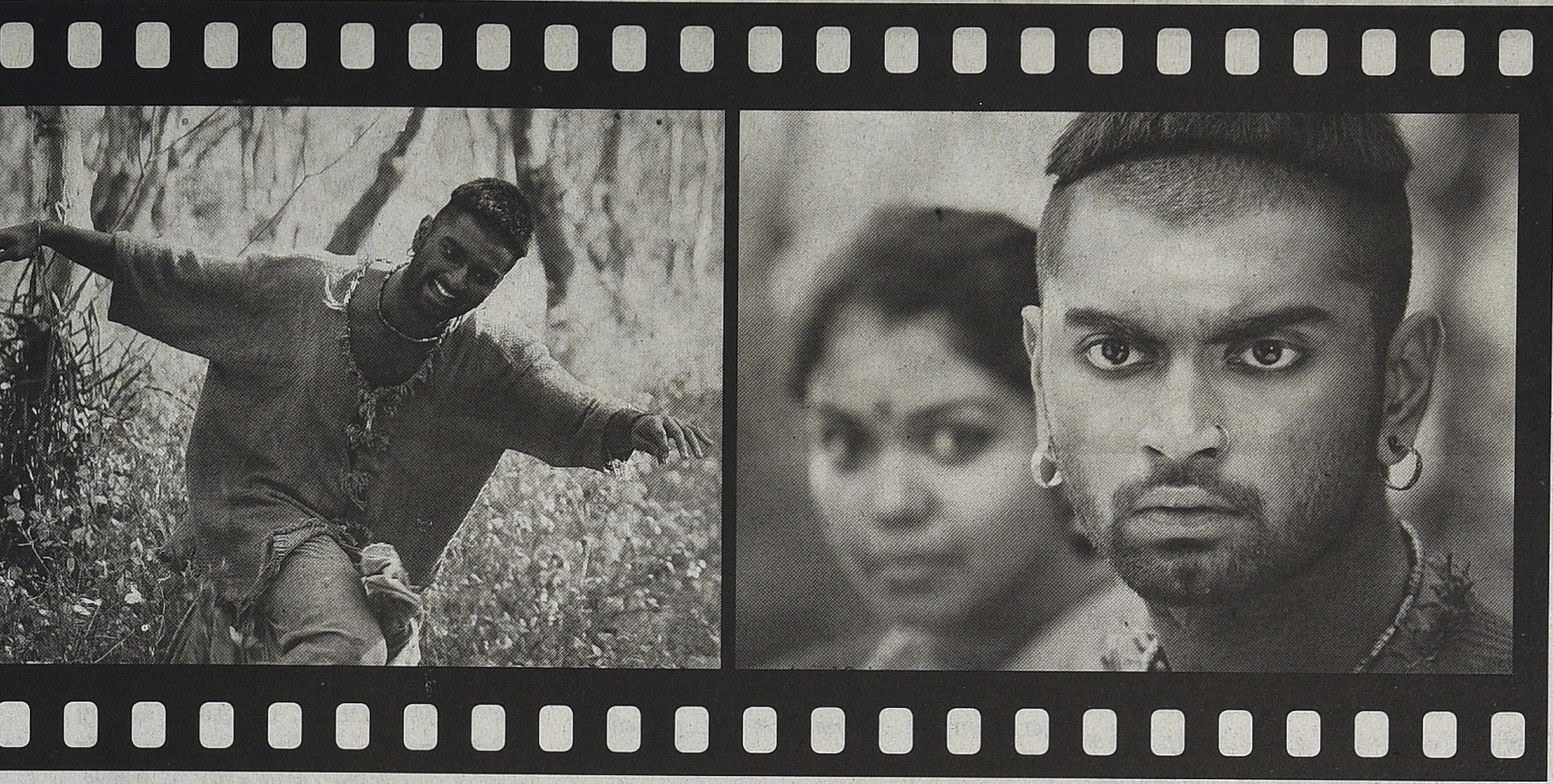
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன் - பாஸ்கர் சக்தி - ஸ்ரீகுமார் - ஷங்கர்ராமசுப்பிரமணியன் ஹஸீன் - ரஃபிக்

**சுபகுணராஜன்:** தமிழ் வெகுமக்கள் சினிமா தளத்தில் ஒரு முக்கிய நிகழ்ச்சி நடந்திருப்பதாகவே நான் பரதேசியைப் பார்க்கிறேன். ஒரு நல்ல சினிமா தீவிரமான சமூகப் பிரச்சினையைக் கையாள வேண்டும்; அதே நேரத்தில் அதனை வெகுமக்கள் ரசனைக்குரியதாகவும் உருவாக்க வேண்டும். அந்தப் போக்கில் கதைக் களத்தில் அதன் தீவிரத்தில் எந்தவித சமரசமும் செய்துவிடக்கூடாது. அதுதான் நல்ல சினிமாவுக்கான அளவுகோல். இதன்படி பரதேசி ஆகச்சிறந்த படம் இல்லைதான்; குற்றமற்ற படம் என்றும் நிச்சயமாக சொல்ல முடியாது. ஆனால், உலகத் தரத்திற்கான தமிழ்த் திரைப்பட முயற்சியில் ஒரு பெரிய பாய்ச்சல்.

வழக்கமான பாலாவின் கதை சொல்லும் முறைகள் இதிலும் நிறையவே இருக்கிறது. இரண்டு கதைகளை ஒன்றிணைத்து, இரண்டு உலகங்களை ஒன்றோடு ஒன்று உற வாடச் செய்து அல்லது மோதவிட்டு ஒரு புதிய விளைவை உருவாக்க முயல்வார், பாலா. அவரது எல்லா படங்களிலும் கதாநாயகர்கள் அதீத கதாநாயகர்கள்; அவர்கள் அவதாரங் களாக, சூப்பர் ஹீரோவையும் தாண் டின ஒரு ஆளாக இருப்பார்கள். 'நந்தா' படத்தில், "நாமெல்லாம் அவ தாரம்டா" என்று வசனமே வரும். 'நான் கடவுள்' படத்தின் பெயரே அதைச் சொல்லுகிறது.

முதன்முறையாக 'பரதேசி' படத்தில் ஒரு மனிதனை கதாநாயகனாக காட்டியிருக்கிறார், பாலா. அதுவும் ரொம்ப சாதாரணமான மனிதன். சராசரி மனிதனுக்கான மதிப்புகள் கூட கிடைக்காத ஆள். அவனுக்கு கதாநாயகத் தன்மை அடைய வைப்பதற்கான முயற்சி, படத்தின் எந்தக் கட்டத்திலும் இயக்குநர் தரப்பிலிருந்து எடுக்கப்பட்டிருக்காது. கதைக் களம் அனுமதித்திருப்பதில் மட்டுமே ஊடாடி, அதை மட்டுமே நிறைவேற்றிப் போகிற ஒரு பாத்திரம். பாலாவின் இந்த மாற்றம் மிக முக்கியமானது.

தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில், பிழைப்பு தேடிப் போகும் வாழ்க்கை போராட்டக் கதை மிகப் பெரியது. இரண்டாம் உலகப் போரில் ஆங் கிலப் படைகளுக்கு பதுங்கு குழிகள் வெட்டப்போன பறையர்களுக்கான வரலாறு முதற்கொண்டு, புதுமைப் பித்தனின் துன்பக்கேணி வரை



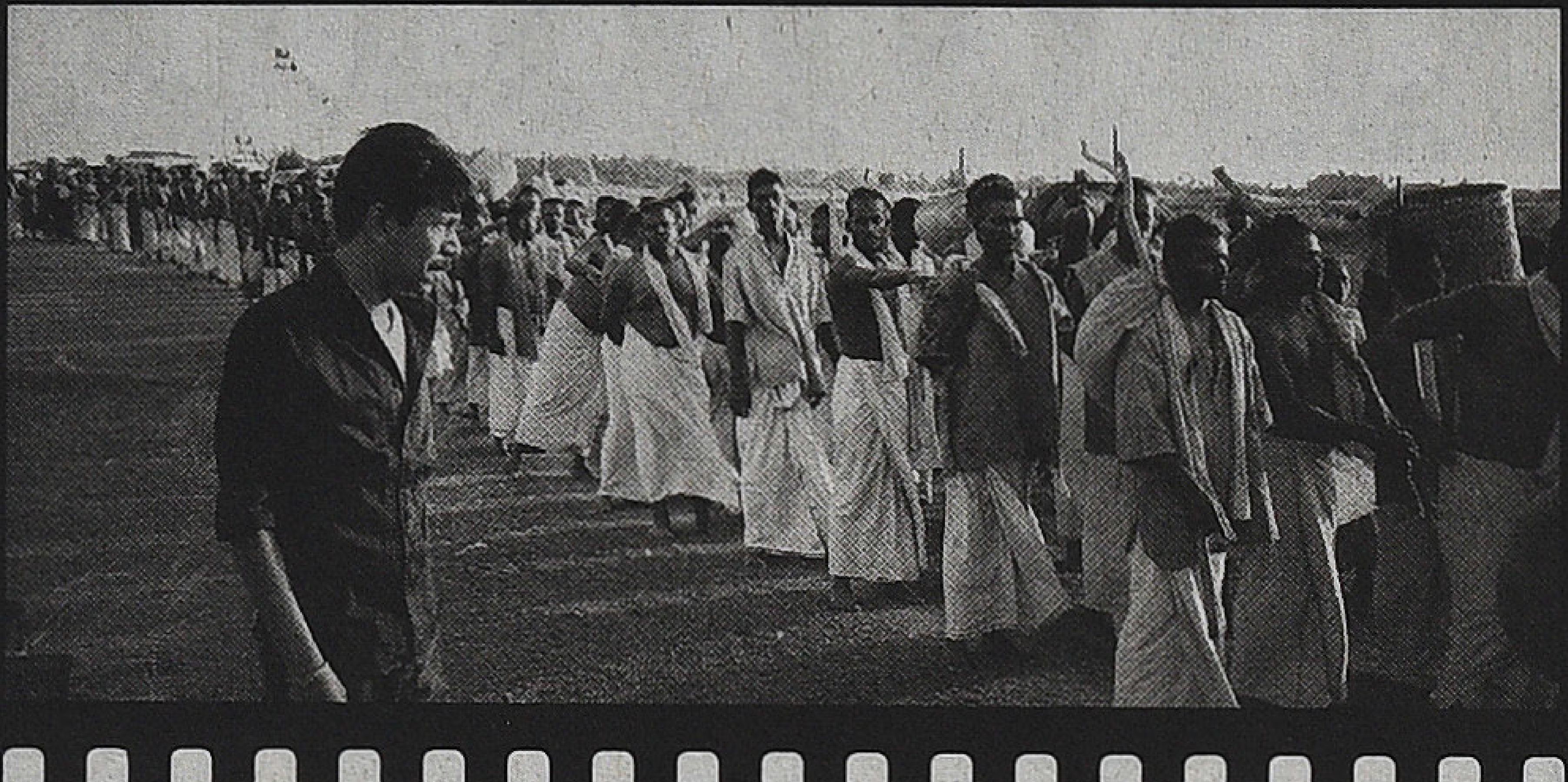
**ஒரு கிறிஸ்தவ டாக்டர் தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளர்கள் கஷ்டபடுவது கண்டு பொறுக்காமல், யூனியன் உருவாக்கி, ஒரு நாவலும் எழுதியிருக்கார். அந்த நாவலை படமாக எடுக்கும்போது நாவலில் இல்லாத ஒரு கிறிஸ்தவ டாக்டரை உருவாக்கி கிண்டல் செய்திருப்பதை என்னவென்பது?**

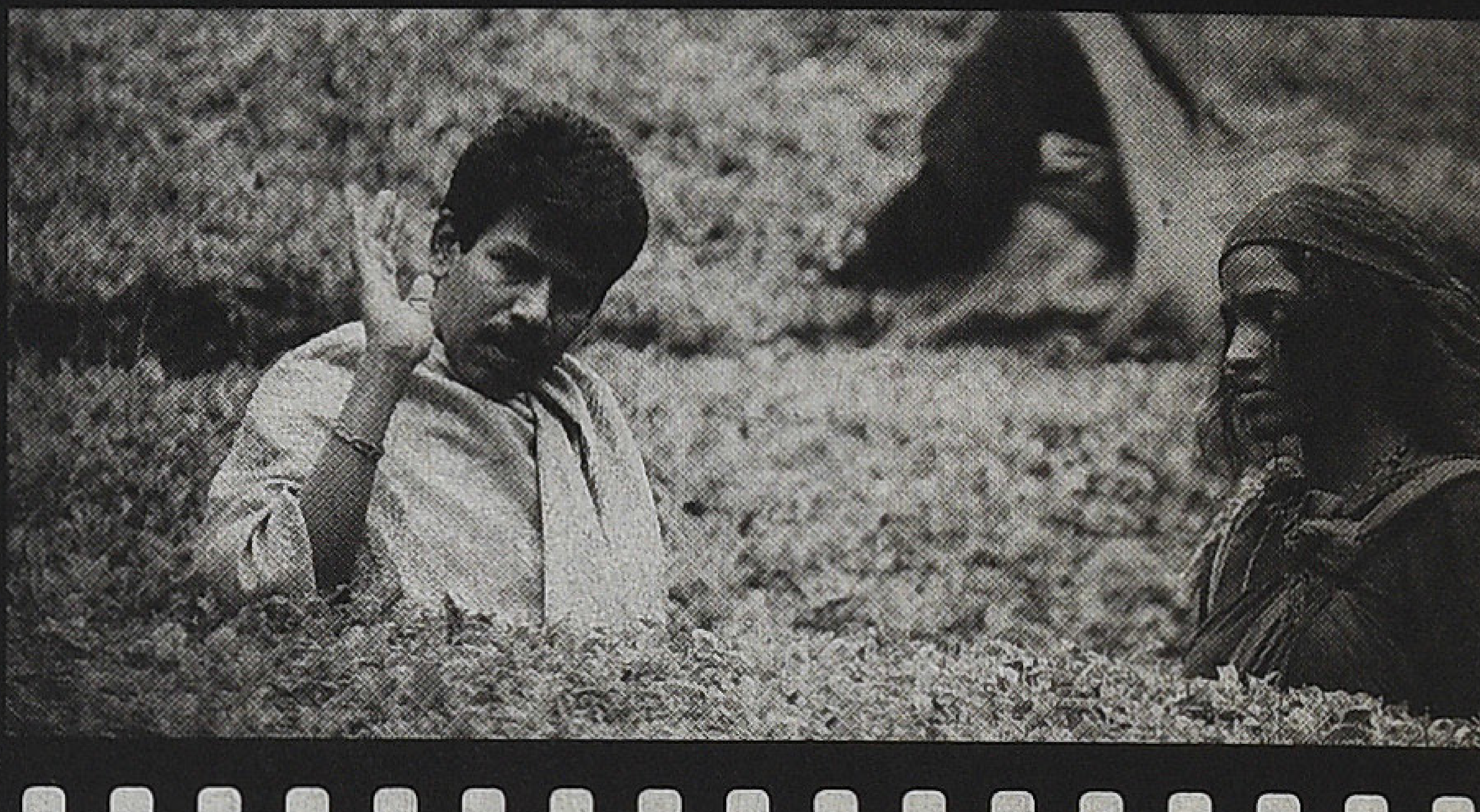
பஞ்சம் பிழைக்கப் போன தமிழர்கள் கதை நிறைய உள்ளது. நூற்றைம்பது வருட சரித்திரம் அது. நிறைய பேருடைய நினைவுகளாக அல்லது வரலாறாக அது இருக்கிறது. நம் நிலப்பகுதிக்குள்ளேயே இப்படி இடம் பெயர்ந்த ஒரு மக்கள் கூட்டத்தின் துயரமான அனுபவம்தான் இந்தப் படம். அதை முடிந்த அளவுக்கு நேர்மையாக கையாண்டிருக்கிறார் பாலா.

**ஸ்ரீகுமார்:** என்னைப் பொறுத்த வரை இந்தப் படம், ஒரு சமூகப் பிரச்சனையை முழுக்க முழுக்க அந்த சமூகப் பிரச்சனையாக மட்டும், விலகாமல் கவனக்குவிப்போடு சொல்லும் படம் என்பதால் முக்கியமானது. இதற்கு முன்னால் தமிழில் இந்த மாதிரி முயற்சிகள் நடந்திருக்கலாம். ஆனால், இந்தப் படம்தான் ஒரு அழகியலோடு, பார்க்கும்படியான சுவாரஸ்யத்தோடு, பிரமாதமான காட்சிப்படுத்தலோடு வந்திருக்கிறது. இரண்டு மணிநேரம் படம் ஓடுகிறது. இரண்டு மணிநேரமும் தொய்வடையாமல் கதை நகர்ந்து செல்கிறது. படத்தின் ஆரம்பத்தில் காண்பிக்கப்படும் கிராம மக்களின் வாழ்க்கை முறை, பின்னர் அவர்கள் இடம்பெயர்ந்து செல்வது, மலையில் அவர்களுக்கு நடக்கும் அவலங்கள். எல்லாமே ரொம்ப கனமாக மனசில் இறங்கியது.

எல்லாம் பிரமாதமாக இருக்கும் நிலையில் ஒரே ஒரு மரு போல், அந்தக் கிறிஸ்தவ டாக்டர் மற்றும் அவரது ஆங்கில மனைவி காட்சிகளை கொஞ்சமும் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை.

மற்றபடி இப்படம் மிகவும் வரவேற்கத்தகுந்தது. படத்தின் முக்கியமான விஷயம் அதன் முடிவு. தமிழ் சினிமாக்களில் கிளைமாக்ஸில் எப்பொழுதும் ஒரு மோதல் இருக்கும். அதன்படி கதாநாயகன் கலகக்காரனாகி, கங்காணியை அடித்து உதைப்பதாகவோ வெள்ளைக்காரனிடம் மூர்க்கமாக நடந்துகொள்வதாகவோ இந்தப் படம் முடிந்திருக்கும். கடைசிக் காட்சியில் யாரையாவது, கழுத்தைத் திருப்பிடுவாரோ காலைப் பிடுங்கிடுவாரோ ஏதாவது கோரமா ஆகிடுமோ என்று நான்கூட பயந்து கொண்டிருந்தேன். கங்காணியின் கழுத்தையே பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். ஆனால், அப்படி எதுவும் நடப்பதில்லை. மாறாக, அவர்கள் திறந்தவெளி சிறைச்சாலை மாதிரியான அந்த பசுமை சிறையிலேயே இருக்காங்க. அதுதான் அவங்க வாழ்க்கை; அவங்களுக்கு விடிவே இல்லை என்பதாக முடித்திருப்பதுதான் படத்தின் சிறப்பே. இந்த முடிவில் ஒரு நாவல் தன்மை இருக்கிறது. அது படத்தை வேறு இடத்துக்கு நகர்த்திக்கொண்டு போகிறது.





ஒரு நாவலை திரை வடிவமாக மாற்றுவது கஷ்டமான விஷயம். இதில், ‘எரியும் பனிக்காடு’ நாவல் திரை வடிவத்துக்கு ஏற்றார்போல் சரியாக மாற்றப்பட்டிருக்கிறது.

பஞ்சம் பிழைக்கப்போகும் மக்களின் வலிகள் உலகம் முழுக்க இருந்துகொண்டேயிருக்கிறது. மெட்ரோ ரெயில் திட்டத்தில் பீகாரில் இருந்து இடம்பெயர்ந்த கூலிகள் நிறைய இருக்காங்க. நாம் அவர்களை உரிய வசதிகளோடு வைத்திருக்கிறோமா என்ற கேள்வி இருக்கிறது. அதற்கான கண் திறப்பா இந்தப் படம் இருக்கணும் என்று நான் எதிர்பார்க்கிறேன்.

**ஷங்கர்ராமசுப்பிரமணியன்:** படித்த அனுபவத்தில் என்னை மிகவும் பாதித்தது ‘எரியும் பனிக்காடு’ நாவல் கதை. ‘பரதேசி’ படத்தின் நல்ல விஷயங்கள் எல்லாம், இந்த நாவலின் உண்மையில் இருக்கிறது. ஆனால், படத்தின் கோளாறுகள் எல்லாம் இயக்குநரின் ஊழலில்தான் இருக்கிறது. ஒரு தீவிரமான விஷயத்தை எடுக்கணும்; ஆனால், தீவிரமாக சொல்லக்கூடாது; எந்த வகையிலும் தீவிரமாக ஆகிவிடக்கூடாது என்பதில் இயக்குநர் மிகவும் தெளிவாக இருக்கற மாதிரி தெரிகிறது.

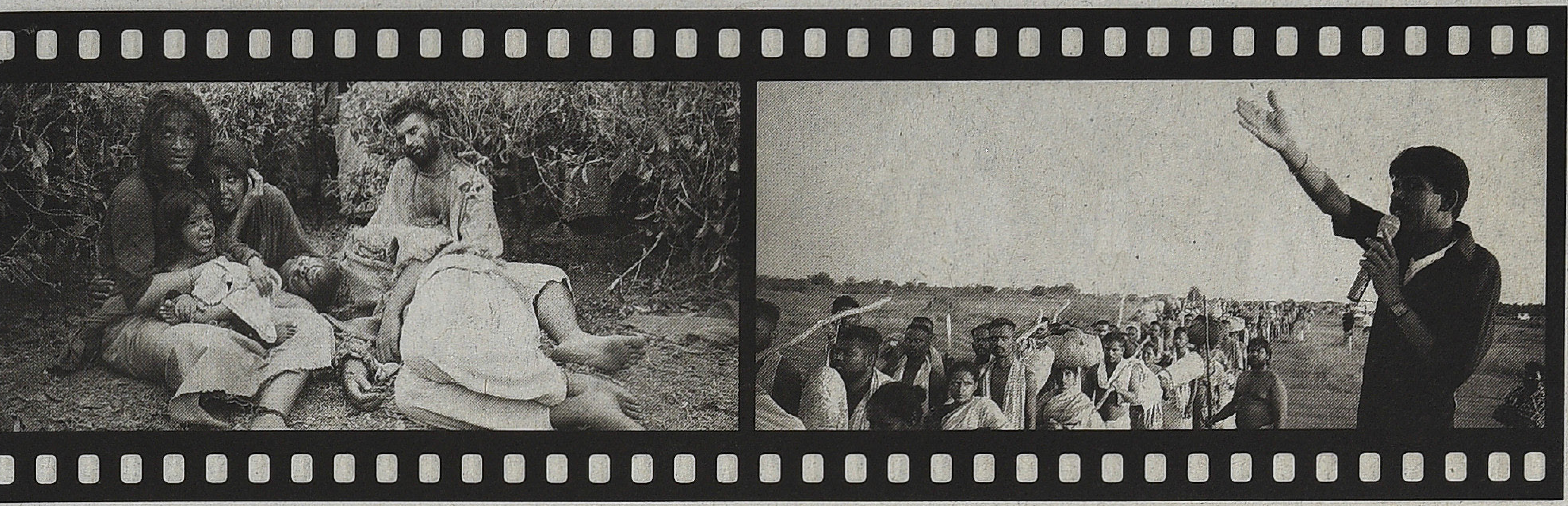
நிச்சயமாக இது சராசரி படம் இல்லை. பெரிய முயற்சிக்கான அவ்வளவு சாத்தியங்களும் வாய்த்துள்ள ஒரு படம். ஆனாலும், எதிர்பார்த்த ஒரு இடத்தில் படம் இல்லை என்பது கொஞ்சம் வலியாகத்தான் இருக்கிறது. இடைவேளைக்குப் பிறகு, குறிப்பாக கூட்டம் கைவிட்டுவிட்ட மனிதனின் கை உயர்வதில் இருந்துதான் படத்தில் நாவலின் கதை தொடங்குகிறது. அதன்பிறகு எல்லாமே வேகமாக நிகழ்கிறது. மலேரியா நோய் நாவலில் தொடர்ந்து மூன்று வருஷம் வரும். மனிதர்கள் கொத்துகொத்தா இறந்துவிடுவார்கள். ஆனால், படத்தில் எல்லாமே வேகமாக நடந்துவிடுகிறது.

இப்படியொரு படம் செய்யும்போது, படைப்பாளியின் நேர்மை வரலாற்றுரீதியாக ஒரு நியாயமான இடத்தில் இருக்க வேண்டும். ஆனால், பரதேசியில் அந்த நேர்மை இல்லை. கிறிஸ்தவ மத தரப்புக்கு உள்திட்டங்கள் இருந்தாலும், அதற்கும் மேலான காரியங்களை செய்துவிட்டு, அதன்பிறகுதான் அந்த உள்திட்டங்கள் செயல்பட்டன. அந்த நடவடிக்கைகள்கூட நுணுக்கமானதுதான். அந்த நுணுக்கமும் நல்லது கெட்டது சம்பந்தப்பட்டதாக இருக்கும். அதனை கணக்கில்கொள்ளாததாக இந்தப் படத்தில் கிறிஸ்தவ டாக்டர் பாத்திரம் பற்றிய சித்தரிப்பு உள்ளது. இது தவறானது; சிறுமையானது. நன்றிகெட்ட ஒரு ச்மூக மனநிலையிருந்துதான் இப்படி மோசமாக, சில்லறைத்தனமாக காண்பிக்க முடியும்.

அரசியல்ரீதியாகவும் ‘பரதேசி’ தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளர்களின் பிரச்சனைகளை சரியாக அணுகவில்லை. நாவலில், தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளர்கள் பற்றிய சட்ட வரையறைகளில் மாற்றங்கள் கொண்டுவருவதற்கான செயல்பாடுகள் லண்டனில் நடக்கிறது. அதனால் அவர்களுக்கு ஒரு நிவாரணம் நடக்கப்போகிறது. அது பற்றி படத்தில் பேசப்படவில்லை. ஆனால், அந்த பொலிடிகல் பிராசஸை ஒரு இடத்தில் தொட்டிருக்கிறது. காந்தியைப் பற்றி ஒரு உரையாடல் வருகிறது. அதுகூட, ‘அவன் ஏதோ விளங்காத பய’ என்பதுபோல்தான் இருக்கிறது. நாவலிலுள்ள இதுபோன்ற விஷயங்கள் ஒதுக்கப்பட்டு, படத்தை வெறுமனே நன்மை தீமை, நல்லவன் கெட்டவன்னு நிறுத்திட்டாங்க. நாவலைப் படித்தவர்களின் எதிர்பார்ப்புக்கு படம் இல்லை. இதுதான் மிகவும் வருத்தமானது.

மற்றபடி சிறுசிறு பகுதிகள் அழகாயிருக்கிறது; வசனம் நன்றாகயிருக்கிறது; விக்கிரமாதித்யன் பாத்திரம் நன்றாக வந்திருக்கிறது.

**பாஸ்கர்சக்தி:** ஓரளவுக்கு இதுவரைக்கும் பேசப்பட்ட கருத்துக்களில் எனக்கும் உடன்பாடு உண்டு. குறிப்பாக ஷங்கர் பேசிய விஷயங்களுடன் நான் நிறைய உடன்படுகிறேன். தமிழ் சினிமா வரலாற்றில் வைத்துதான் ஒரு படத்தை மதிப்பீடு செய்யவேண்டும் என நினைக்கிறேன். இதுவரைக்குமான தமிழ்ப் படங்களோட ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது இது ஒரு முக்கியமான படம்; நல்ல படம் என்பதில் எனக்கு மாற்று கருத்து இல்லை. கலகக்காரனாகவோ அவதார புருஷனாகவோ குறைந்தபட்சம் அடித்தால் திருப்பி அடிக்கிறவனோகவோ இருப்பவன்தான் நம் ஹீரோ. ஏதோ ஒரு விதத்துல எதிர்ப்புணர்வைக் காட்டணும். கதாநாயகனின் இந்தப் பிம்பத்தை ஒட்டுமொத்தமாக காலி செய்துவிட்டது ‘பரதேசி’. அடிவாங்கி சுருண்டு போகிறதான ஆள் இதில் கதாநாயகன். கிளைமாக்ஸிலும் அடிவாங்கி விழுந்துட்டான். இது எந்த தமிழ் சினிமாவிலும் இல்லை. ஆக தமிழ் சினிமா கதாநாயகன் பிம்பத்தை முற்றிலுமாக சிதறடித்த



படம் என்கிற அளவில் இது முக்கிய மானது.

ஆனால், இப்படம் ஒரு காவியம் என்று சொல்லப்படுவதை என்னால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. நாம் மிக மோசமாக பாதிக்கப்பட்டி ருக்கிறோம் என்பதாலேயே ஓரள வுக்கு நல்ல படம் வந்ததும் அதை தூக்கி வைத்துக் கொண்டாடி, அதிகப்படியான உற்சாகத்தோடு ஏற்றுக் கொள்வதற்கு ஆரம்பித்து விடுகிறோம். 'பரதேசியைப் பார்த்த பிறகு டீ குடிக்க முடியலை' என் கிறார்கள். இவ்வளவு உணர்ச்சி வசப்பட வேண்டியதில்லை. அப்படி யொரு பெரிய பாதிப்பை இந்தப் படம் எனக்குள் ஏற்படுத்தவில்லை. படம் பார்த்தபிறகும் நான் டீ குடித்தேன். எனக்கு குற்ற உணர் வெல்லாம் இல்லை.

'எரியும் பனிக்காடு' நாவலில் வரும், தேயிலைத் தோட்ட தொழி லாளர்கள் வாழ்க்கையின் பிரச் சனைப் பாடுகளைப் பேசும் படம் என்று நினைத்துதான் போய் பார்த் தேன். ஆனால், இரண்டு மணிநேரம் படத்தில் இடைவேளைக்குப் பிறகு, ஒரு மணிநேரம் மட்டும்தான் அந்தப் பகுதி வருகிறது. அந்த ஒரு மணி நேரத்திலும் டாக்டர் வரும் பகுதி கணிசமான இடத்தைப் பிடித்துக் கொள்கிறது. ஆக, அதிகப்பட்சம் நாற்பது நிமிஷத்துக்குமேல தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளர்கள் பற்றி இந்தப் படம் பேசவேயில்லை. அந்த நாற்பது நிமிஷத்திலும் அடுக்கடுக்காக எல்லா விஷயங்களையும் சொல்கிறார். அதிலும், தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளர்களின் வறுமையை, வேதனையைக் கையாளவே இல்லை. படத்தின் மிகப் பெரிய பலவீனமாக இதை நான் பார்க்கிறேன்.

தேயிலைத் தோட்ட தொழிலா ளர்கள் வலியைப் பேச வந்த படம் அதை விலாவரியாக எடுத்துச் சொல்லாமல் வேறு விஷயங்களில் கவனம் செலுத்தியிருக்கிறது. இதற்குக் காரணம் வணிகச் சிக்கல். 'வழக்கு எண் 18/9' படம் சரியா போகவில்லை என்றதும், 'முற் பகுதியில் காமெடியா இருந்தா ஓடியிருக்கும்' என்று ஒரு பேச்சு எழுந்தது. அதே சிக்கல்தான் இந்தப் படத்துக்கும். படத்தின் பிற்பகுதியில் வலி நிறைந்திருப்பதால், முற்பகுதி ஜாலியா இருக்கணும் என்கிற கமர்சி யல் ஃபார்முலாவுக்குள் பாலா செயலாற்றியிருக்கிறார். ரசிகர்களை சுவாரஸ்யப்படுத்துவற்கான முயற்சி தான் முதல் பகுதி. அப்படி கேளிக்கையான விஷயங்களை சேர்த்ததால் என்ன சிக்கல் வந்து விட்டது? 'ஊர்ல நல்லாதான இருக் காங்க; ஒரு வலியும் இல்லையே; இவங்க ஏன் பஞ்சம் பிழைக்க எஸ் டேட்டுக்குப் போகணும்?' என்கிற கேள்வி எழுகிறது. முதல்பகுதியில் காட்டப்படும் கிராமம் கற்பனை யானது. தொழில், ஜாதி போன்றவை இல்லாத ஒரு வெற்றிடமாகவே அந்தக் கிராமம் இருக்கிறது.

**ஷங்கரராமசுப்பிரமணியன்:** டீக் கடையில் உக்காரும்போதுதான் கதாநாயகன், தாழ்த்தப்பட்ட ஆள்னு சொல்றாங்க...

**பாஸ்கர்சக்தி:** அவனுடைய ரோல் என்ன? அவனுக்கும் மற்றவர் களுக்குமான தொடர்பு என்ன? கங்காணி அவர்களைக் கூட்டிக் கொண்டு போகிறான். பாதி வழியில் ஒருவர் சாகப்போகிறார். ஆனால் இன்னும் சாகவில்லை. கை ஆடிகிட்டு இருக்கிறது. கிராமத்து மனிதர்கள், அதுவும் பழைய கிரா மத்து மனிதர்கள் அந்நிலையில் அவரை அப்படியே விட்டுவிட்டுப் போவார்களா? பெரிய லாஜிக் ஓட்டை இருக்கற காட்சி இது. அவ ருடைய மனைவியும்கூடப் போறா. இவங்க அவ்வளவு கையறு நிலையில் போகிற மாதிரியும் இல்லை. அந்த இடத்தில் அடியாட்களும் கிடை யாது. இடைவேளையில் வரும் இந்தக் காட்சியை என்னால் ஏற்றுக் கொள்ளவே முடியவில்லை.

இடைவேளைக்குப் பிறகு, ஷங்கர் சொல்வதுபோல் காட்சிகள் அவசர அவசரமாக தாண்டிப் போகிறது. இதனால் எந்தக் காட்சியும் அதன் உணர்வுகளை நமக்குள் கடத்தவே இல்லை. பொதுவாக பாலாவோட படங்களை, நான் சேதுவோடுதான் ஒப்பிட்டு பார்ப்பேன். 'சேது' படத்தில் அவனுக்கு மனநிலை சரியாகிவிடும். கதாநாயகியைப் பார்க்க வருவான். இவன் எப்படியாவது தான் குணமான விஷயத்தை அவளிடம் சொல்லிவிட மாட்டானா என்னும் பதட்டம் நமக்கு இருக்கும். அவள் போகும்போது அய்யோ போய்ட் டாளே என்று தோன்றும். அந்த மாதிரி ஒரு பதட்டம் இப்படத்தில் ஏற்படவேயில்லை. கதாநாயகன் தப்பிக்க முயல்கிறான். ஆனால், 'ஐயையோ இவன் எப்படியாவது தப்பிச்சிடணும்'னு நமக்கு தோன்று வதில்லை. இதைத்தான் படம் சொல்ல வந்த வலியை, உணர்வை பார்வையார்களுக்கு கடத்தவில்லை என்கிறேன். இது ஒரு பெரிய பல வீனம்.

**ஹஸீன்:** 'எரியும் பனிக்காடு' நாவலைப் படித்தபோது எனக்கு பயமாகயிருந்தது. அது ரொம்ப துக்கமானது. இவ்வளவு துக்கமான நாவலை எடுத்து எப்படி படமா

பண்ணப்போறார் என்கிற யோசனை இருந்தது. அதன்பிறகு படத்தின் ஐந்து பாடல்களையும் கேட்டேன். இந்த இரண்டிலும் இருந்து படம் முழுவதும் அழுகையாத்தான் இருக்கும் என்று தோன்றியது. எனவே, படத்தைப் பார்க்காமல் விடுவதுதான் நல்லது என்று நினைத்தேன். ஆனால், படம் முதல்பாதி வரைக்கும் ரொம்ப வலியான பகுதிக்கு நகராதது கொஞ்சம் ஆறுதலாக இருந்தது. அதுவே எனக்கு சந்தோஷமாக இருந்தது. கடுமையான வாழ்க்கைக்குள்ளும் கொஞ்சம் இனிப்பு இருக்கிறது என்று சொல்லிட்டு வந்ததால்தான் மீதிப் படத்தைப் பார்க்க முடிந்தது. ஒரு வெற்றிப்படமாக்க இப்படித்தான் செய்ய முடியும் என நினைக்கிறேன். அந்தவகையில் இந்த படம் ஒரு முன் மாதிரியாக இருக்கிறது. நான் ஒரு படம் செய்தால் எப்படி எடுக்கணும் என்பதற்கான ஒரு மாதிரியாக இதை நான் எடுத்துக்கொள்கிறேன்.

அடுக்கடுக்கா காட்சிகள் நகர்வதை இங்கே எதிர்மறையாக சொன்னார்கள். அப்படி அடுக்கப்பட்டிருப்பதும் என்னைப் பொறுத்தவரை சரியானதுதான். ஒவ்வொரு காட்சியிலும் அடுத்தடுத்த விஷயங்களை சொல்லிகிட்டே போய் ரொம்பப் பிரமாதமா முடித்திருக்காங்க.

இந்தப் படத்தில் தவறவிடப் பட்டதாக நான் கருதுவது ஒரே ஒரு விஷயத்தை மட்டும்தான். நாவலில், அவங்க அந்த வீட்டுக்குள்ள படுக்கும்போது அந்த தகட்டுக் கூரையிலிருந்து தண்ணீர் ஒழுகும். இதனால், அவங்க படுக்க இடமில்லாம அவஸ்தைபடுவாங்க. அது இந்தப் படத்தில் வரலை.

**ரஃபிக்:** நாவலலையும் சினிமாவையும் ஒப்பிட்டு பேசக்கூடாது என்றுதான் நான் கருதுகிறேன். மேலும், 'எரியும் பனிக்காடு' புத்தகத்தையும் ஒரு நாவல் என்று சொல்லமுடியாது. அதுவும் ஒரு ஸ்கிரிப்ட்தான். காட்சி காட்சியாகத்தான் இருக்கும். அதனை எழுதிய டேனியலும் ஒரு நாவலாசிரியர் இல்லையென்றுதான் நினைக்கிறேன். 'எரியும் பனிக்காட்டை' படமாகச் செய்வது என்று முடிவானதும், பாஸ்கர்சக்தி சொல்வதுபோல், 'இது கொஞ்சம் கடுமையாக இருக்கிறது. எனவே, முதலில் கொஞ்சம் எளிதாக்கிவிட்டு உள்ளே போகலாம். இல்லையென்றால் பார்க்கமாட்டார்கள்' என்றுதான் பேசியிருப்பார்கள். ஆனால், இந்தப் பயம் நியாயமானதுதான். இது தப்பில்லை என்பதுதான் என் கருத்து.

நாவலில் என்ன இருக்கிறது? பயங்கரமான பஞ்சம். பஞ்சத்தின் காரணமாக பஞ்சம் பிழைக்கப் போகிறார்கள். ஊரில் சின்னச் சின்ன சந்தோஷங்கள் இருக்கிறது. அந்த சந்தோஷத்தையும் பஞ்சம் பிழைக்கப் போகும் இடத்தில் தொலைச்சிடுறாங்க. முதலில் சுதந்திரம் இருந்தது, சுதந்திரத்தைத் தேடிப் போகும் இடத்தில் அதுவும் இல்லங்கறதுதான் அந்த நாவலோட அடிப்படையான விஷயம். முதலில் இருக்கும் சந்தோஷத்தைக் காட்ட, பாலா, ஒரு வீட்டில் நடக்கும் கல்யாணத்தை மட்டும் காட்டலாம்னு முடிவு பண்ணியிருப்பார். அங்கே ஒரு பெரியவர் இருக்கிறார். அவர் செத்துப் போகிறார். அதை மறைத்துவிட்டு கல்யாணத்தப் பண்றாங்க. இதுவும் நல்ல ஐடியாதான்.

இடைவேளைக்குப் பிறகு முழுக்க 'எரியும் பனிக்காடு' விஷயங்கள்தான். அது தவிர வேறு எதுவும் இல்லை. ஆனால், புத்தகத்தில் உள்ளதை மட்டுமே செய்வதற்கு ஒரு இயக்குநர் எதற்கு? அவரது பங்களிப்பு என்ன? சினிமா வடிவத்திற்கு ஏற்ப அவர் சில மாற்றங்களை செய்ய வேண்டும். அப்படி இப்படத்தில் செய்யப் பட்டுள்ள ஒரே ஒரு மாற்றம் தன்ஷிகா பாத்திரம்தான். அந்த பாத்திரத்தில் சினிமா தன்மை இருக்கிறது. அவ்வளவு கஷ்டத்திலும் மற்றவர்களை அட்டை கடிக்கும் போது அவர்கள் காலில் புகையிலையைத் தேய்த்துவிடுகிறாள்; முதலில் கதாநாயகனை அடித்து வெளியே விரட்டுபவள், அப்புறம் அவனுக்கு சோறு போடுகிறாள். புத்தகத்திற்கு வெளியே கட்டமைக்கப் பட்ட இந்தப் பாத்திரம் மனசுக்கு மிகவும் நெருக்கமாக இருந்தது. மற்றபடி 'எரியும் பனிக்காடு' புத்தகத்தை சரியாக உள்வாங்கிக்கொண்டு, ஒரு உணர்வினை உருவாக்கக்கூடிய திரைக் கலைவடிவமாக இப்படத்தை உருவாக்கவில்லை என்றுதான் சொல்வேன்.

பிரிட்டிஷ்காரன் ஒரு பெண்ணின் மார்பை பிடித்து ஏதோ பண்ணிட்டிருக்கும்போது மற்றவர்கள் எல்லோரும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களின் மனநிலை என்ன? அதற்கு ஒரு காட்சி கூட இல்லை. வருஷா வருஷம் கணக்குத் தீர்க்கும்போது ஒல்லியானவர்களைப் போகச் சொல்றாங்க. நல்லா இருக்கிறவர்களுக்கு கணக்கு அதிகமாக எழுதறாங்க. ஒருவன்கூடவா அப்போது கோவப்படமாட்டான்.

**பாஸ்கர் சக்தி:** ஒருத்தன் கோவப் பட்டு அவனை அடிக்கிற மாதிரி

காட்டியிருந்தால்கூட நாம ஏற்றுக் கொள்ளலாம்.

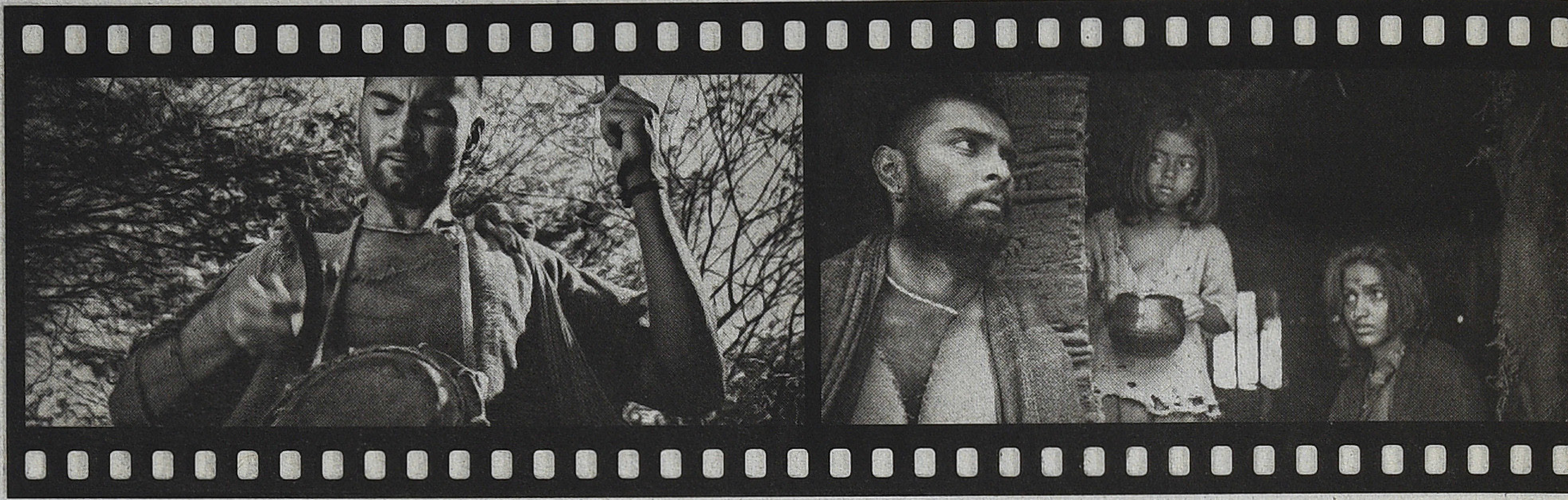
**ரஃபீக்:** புதுப்பொண்ணு வள்ளி பாலியல் வல்லுறவுக்கு உட்படுத்தப் படுகிறாள். அவளின் கணவன் ஏதோ எளநீர் குடிக்கிற மாதிரி உட்கார்ந்து கொண்டிருக்கிறான். ஒரு ரியாக்ஷனும் இல்லை. குறைந்தபட்சம் தன்ஷிகா பாத்திரமாவது அதற்கான எதிர்வினையை செய்திருக்கலாம். ஒரு உதாரணத்துக்குச் சொல்கிறேன், ஒரு அரிவாளைத் தூக்கிக்கொண்டு போய் தேயிலைச் செடியை வெட்டலாமே. ஒரு கலைப் படைப்பை இந்த விதமாகத்தானே உருவாக்க வேண்டும். தப்பியோட முயன்ற அவனைக் கொண்டுவந்து குதிங்கால் நரம்பு வெட்டறதுக்காக போட்டிருக்கிறார்கள். ஏற்கெனவே குதிங்கால் நரம்பு வெட்டப்பட்டவர்கள் இரண்டு மூன்று பேர் அலைகிறார்கள். இவன் அப்படியே சாதாரணமாகக் கிடக்கிறான். ஒரு எதிர்ப்பும் இல்லாமலா போய்விடும். புத்தகத்தில் இந்த மாதிரி நாயடி படுகிற விஷயங்கள் நிறைய இருக்கிறது. அந்த சம்பவக் குவியலை அப்படியே தூக்கி வைத்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். வழக்கமாக பாலா இந்த மாதிரி செய்கிறவர் இல்லை. இந்தப் படத்தில் இப்படி அதிகமாக மீறப்பட்டிருக்கிறது. கவனக்குறைவு நடந்திருக்கிறது. என்னைக் கேட்டால் ‘பிட்சா’ இதைவிட ஆயிரம் மடங்கு நல்ல படம்னுதான் சொல்வேன். அந்த இயக்குநர் ஒரு விஷயத்தை உருவாக்குகிறார். அந்த விஷயத்தை பார்வையாளனுக்குக் கடத்துகிறார். அவரது புத்திசாலித்தனத்தை வெளிப்படுத்துகிறார். ஆனால், பரதேசியில் ஏற்கெனவே இருக்கிற ஒன்றை அப்படியே தூக்கி வைத்திருக்கிறீர்கள். பாலாவின் திரை அனுபவம் இங்கு என்ன பங்காற்றியிருக்கிறது?

விற்பனையில் எந்த சேதாரமும் வந்துவிடக்கூடாது என்பதில் மிகவும் கவனத்தைச் செலுத்தும் அதே நேரத்தில் அதனை கலை வடிவமாக மாற்றுவதிலும் கடப்பாடோடு கவனம் செலுத்த வேண்டும். மக்களும் பார்வையாளர்களும் ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடிய ஒரு கலைப் படைப்பாக இதனை மாற்றக்கூடிய ஒரு புள்ளியை நீங்கதான் கண்டடையணும். இவ்வளவு பெரிய இயக்குநரான நீங்கள் கண்டடையவில்லை யென்றால் அப்புறம் வேற யாரு கண்டடைவார்கள்?

இப்படத்தின் கதாநாயகனிடம் தமிழ் சினிமா கதாநாயகத் தன்மை இல்லை என்றும் பாலா கதாநாயகர்களின் தன்மையும் இல்லை என்றும் பேசப்பட்டது. ஆனால், தமிழ் சினிமா கதாநாயகத் தன்மை இல்லையே தவிர பாலாவின் மற்ற எல்லாக் கதாநாயகர்களிடமும் இருக்கும் தன்மை இருக்கிறது என்றுதான் கருதுகிறேன்.

**ஸ்ரீகுமார்:** கிராமத்தவர்கள் ஜாதியும் தொழிலும் சொல்லப்படவில்லை; அதுபோல் கிராமத்திலிருந்து பஞ்சம் பிழைக்க போனதற்கான நியாயமும் இல்லை என்று இங்கு பேசப்பட்டது. இதனை நான் மறுக்கிறேன். படத்தில் ஒருவன் தமுக்கு அடிக்கிறான்; அவன் ஒவ்வொரு வீட்டிலும் யாசகம் செய்து சாப்பிடுகிறான். அவனுக்கு கல்யாணத்துக்கான நிகழ்ச்சி வரும்போது நீ தமுக்கு அடிக்கிறவன்னு சொல்லி அந்தத் தமுக்கைப் பிடுங்குகிறார்கள், கிராமத்தில் இருக்கிறவர்கள். தமுக்கு பிடுங்கப்பட்ட பிறகு அவன் வேலை செய்யணும்னு போகிறான். ஒரு இடத்தில் விறகு வெட்டுகிறான். விறகு வெட்டுகிற காட்சி மகா பிரமாதமாக, நிஜமாகவே விறகு வெட்டறதோட வலியை உணரும்படி காட்சிப்படுத்தப் பட்டிருக்கிறது. விறகு வெட்டிட்டு கூலிக்காகப் போய் நிற்கும்போது, கூலி கொடுக்க வேண்டிய டீக்கடைக் காரன் சொல்வான்: “நீங்கள்லாம் கூலி வாங்கற அளவுக்கு வந்துட்டீங்களா. கஞ்சி வேண்ணா குடிச்சிட்டுப் போ கூலியெல்லாம் கிடையாது.” விறகு வெட்டியவன் தலித் சமுதாயத்தைச் சேர்ந்தவன் என்பது அங்கே தெளிவாக வெளிப்படுகிறது. தலித்துக்கு கூலி கிடையாது என்கிற சமூக சூழலில், பண்டமாற்று மாதிரி ஏதாவது கொடுப்பாங்க என்னும் நிலையில், கங்காணி வந்து, “கூலி தருவாங்க, பணம் தருவாங்க” என்று ஆசை காண்பிக்கும்போதுதான், கூலி கிடைக்கும் இடத்துக்கு அவர்கள் இடம்பெயர்கிறார்கள். கூலிகூடக் கொடுக்க மாட்டார்கள் எனும் மோசமான சூழலில்தான் இவர்கள் ‘மைக்ரேண்ட் லேபராக’ மாறுகிறார்கள் என்பதைப் படம் தெளிவாகச் சொல்லியிருக்கிறது. அந்த விஷயத்தில் படம் இந்த சமூக பிரச்சனையை, அதன் நிதர்சனத்தை வெளிப்படுத்தியிருக்கிறது என்றுதான் நினைக்கறேன். இது ஒரு கலைப்படைப்பு இல்லை. முழுமையான வணிகக்கூறுகள் இருக்கிறதுதான். ஆனாலும், அதற்குள் இந்த அளவுக்கு காட்சிகள் வைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதை மிக முக்கியமான விஷயமாகத்தான் நான் நினைக்கிறேன்.

மேலும், உணர்வு பார்வையாளர்களுக்கு கடத்தப்படவில்லை என்றும் சொல்லப்பட்டது. வல்லுறவுக் காட்சிகளில் வலி நன்றாகவே நமக்கு



வந்து சேர்வதாகத்தான் எனக்குத் தெரிந்தது. திறந்தவெளி சிறைச்சாலை மாதிரியான இடத்தில்தான் அவர்கள் வைக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். அவர்கள் உதவி செய்வதற்கு ஆளற்றவர்கள்; உதவியற்ற சூழ்நிலையில், அவர்களால் எதுவுமே செய்யமுடியாது என்னும் நிலையில், எதிர்ப்பை அவர்களால் காட்ட முடியாது என்பதுதான் விஷயமே. பஞ்சம் பிழைக்கப்போன மக்களின் சமூகப் பிரச்சனை ஓரளவுக்காவது இப்படத்தில்தான் சரியாக வந்திருக்கிறதென என்னால் சொல்ல முடியும்.

**பாஸ்கர்சக்தி:** ஆனால், என்னுடைய ஆதங்கம் என்னவென்றால்... மிகக் குறைவான நேரமே தேயிலை தோட்டத்துப் பிரச்சனைக்கு ஒதுக்கப்பட்டுள்ளது என்பதுதான். நாஞ்சில்நாடனின் 'இடலக்குடி ராஜா' என்னும் சிறுகதையைத்தான் இடைவேளைக்கு முன்னதான முற்பகுதியில வைத்திருக்கிறார்கள். இங்கு பேசப்பட்டது போல் முதற்பகுதி எளிதாக இருக்க வேண்டுமென்பதற்காக இப்படி செய்திருக்கிறார்கள். கேளிக்கை இருக்கவேண்டுமென்று நினைக்காமல், முழுவதும் தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளர்களின் பிரச்சனையை எடுத்திருந்தார்களென்றால், 'எரியும் பனிக்காடு' நாவலின் விளக்கங்களுக்குள் போயிருப்பார்கள். அப்போது ஒரு நம்பகத்தன்மையும் உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாடும் வந்திருக்கும். கேளிக்கைக்காக பாதி நேரம் போய்விட்டதால், மீதியுள்ள நேரங்களில் எல்லாவற்றையும் சொல்லிவிட வேண்டும் என்னும் அவசரத்தில் அடுக்கடுக்காக, நான்கு வருடங்களுக்குப் பிறகு, மூன்று வருடங்களுக்குப் பிறகு, என்று காட்சிகள் போய்க்கொண்டே இருக்கிறது. இதனால் நம்மால் உள்ளே போகவே முடியவில்லை. ஒரு ஆவணப்படம் உருவாக்கும் உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாடுகூட இல்லாமல் போய்விடுகிறது.

**ஸ்ரீகுமார்:** கூலிக்காக அவர்கள் வந்து நிற்கும்போது, வைத்தியத்துக்காக இவ்வளவு பணம் எடுத்துக்கிறேன் என்று ஒருவர் எடுத்துக்கொள்வார்; அதுபோல, கம்பளி வாங்றதுக்காக ஒருவர், கயிறு கட்டினேன்னு ஒருவர் என்று ஆளாளுக்கு பணம் எடுத்துக்கொள்கிறார்கள். எனவே, அடுத்த மூன்று வருஷத்துக்கு நீங்க வேலை செய்ய வேண்டும்; நீங்க ஆறு வருஷத்துக்கு வேலை செய்ய வேண்டும் என்று சொல்கிறார்கள். இந்தக் காட்சி எவ்வளவு வலியான காட்சி. பவுண்டேடு லேபர்ஸ் பிரச்சனையை இதைவிட எப்படி சொல்லமுடியும்.

**சுபகுணராஜன்:** இப்படத்தின் இயக்குநர் பாலாவாக இல்லாமல், வேறு ஒருவராக இருந்திருந்தால் இந்தப் படம் கொண்டாடப் பட்டிருக்கும் என்பதில் எனக்கு எந்தவித சந்தேகமும் இல்லை. 'தமிழில் உலக சினிமா எடுக்கப் பட்டுவிட்டது' என்று கொடி பிடித்துக்கொண்டு பாராட்டு விழா நடத்தியிருப்பார்கள். பாலாதான் எல்லோரையும் தொந்தரவு செய்கிற சங்கதி. பாலா கருத்தியல் அடிப்படைகள் அற்றவர்; அல்லது எதிர் கருத்தியலாளர். தன்னைப் பற்றி எதிர்மறையான விஷயங்களை திரைப்படத் துறையில் உருவாக்கி வைத்திருப்பவர். இருண்மைத் தன்மைதான் அவரது படங்களும் அவரும் தங்களைப் பற்றி உருவாக்கியிருக்கும் பிம்பம். ஆனால், இருண்மைத் தன்மையை இதுவரையான படங்களில் முதலீடு செய்தவர், இந்த முறை அதனை வேறுவிதமாகக் கையாண்டிருக்கிறார். இதில் இருண்மை பாத்திரங்களின் வாழ்வுச் சூழலில் இருக்கிறது; திணிக்கப்பட்ட இருண்மையல்ல அது.

ஊரை விட்டு ஏன் போகிறார்கள், ஊரில் சுபிட்சமாகத்தானே இருக்கிறார்கள் என்று பேசப்பட்டது. இடைவேளைக்கு முன்னால் திருமண நிகழ்வு நீண்டு நடக்கிறதேயொழிய, மொத்த நிகழ்வுகளும் நடப்பது அதிகபட்சமாக போனால் இரண்டு மூன்று நாட்கள்தான். அந்த நாட்களில் மட்டும்தான் நாம் அந்த ஊருக்குள் அனுமதிக்கப்படுறோம். ஒரு இழவு நடந்து, பிணத்தைத் தூக்கி ஒளித்து வைத்துவிட்டு கல்யாண வேலைகளைப் பார்க்கிறார்கள். "தாலியறுக்கும்போது தெரிஞ்சி போயிடும்டா பெரியப்பனுக்கு எத்தனை பொண்டாட்டிங்கற கணக்கு" என்கிறான் ஒருவன். அதற்கு பதிலளிப்பவன், "அது கெடக்கட்டும்டா மொதல்ல நெல்லுச் சோத்து கணக்கைப் பாத்துடுவோம்டா" என்கிறான். அதாவது நெல்லுச்சோற்றுக்கு ஏங்கும் ஒரு சமூகம்தான் அவர்கள். அரிசிச் சோற்றுக்கு ஏங்கும் சமூகம் சுபீட்சமாக இருப்பதாக பார்வையாளனுக்குப் பட்டால் அது படைப்பாளியின் பொறுப்பல்ல.

அந்த ஊரில் ஒரு சாதிதான் இருக்கிறது. ஒட்டுப்பொறுக்கி எல்லாரையும் உறவு சொல்லித்தான் அழைக்கிறான். திரைப்படத்தின் ஆரம்பக் காட்சியே ஒட்டுப்பொறுக்கி தமுக்கடித்து திருமண அறிவிப்பை சொல்வதிலிருந்துதான் துவங்குகிறது. தலித் அடையாளத்தின் தவிர்க்க இயலாத அங்கமாகிவிட்ட 'தண்

டோரா' போடும் ஒருவனுடைய சாதி அடையாளம் நிறுவப்படவில்லை என்ற வாதத்திற்கு என்ன மருந்து கொடுப்பது?

துன்பியல் நாடகத்தின் உச்சமாக கருதப்படும் ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஹேம்லெட்' நாடகத்தில், இறுதிக் காட்சியில் நாயகனின் திக்கற்ற நிலையை அழுத்தம் கொடுத்து காட்டுவதற்காக, அதற்கு முந்தைய காட்சியில் பிணக்குழி தோண்டு பவர்கள் காட்சியொன்று வரும். அது ஒரே ஆட்டம்பாட்டமாக, நகைச்சுவையின் உச்சமாக இருக்கும். இந்தக் கொண்டாட்டம்தான் இறுதிக் காட்சியின் துயரத்தை கூடுதலாக்கும். அதாவது இந்தவித மென்மையான காட்சிகள் வரப்போகிற அழுத்தத்தை பெரிதாக்கும் பயன்விளைவு கொண் டவை. இந்தப் படத்தில் அந்த இரண்டு நாள் சந்தோசத்திலும் கதாநாயகனுக்கு விருந்துச்சோறு கிடைக்கவில்லை என்பதுதான் அவனுடைய பெரிய வலி. பிறகு நாயகி சோறூட்டுகிறாள். இது ஒருவிதமான முறைப்பெண் விளை யாட்டுதான். வலிக்கு முன்பாக மகிழ்ச்சியான தருணங்களைக் கொண்டுவரவேண்டுமென்று, இப்படி மென்மையான உணர்வுகளை (காதல்) எவ்வளவு நீட்டி முழக்கி சொல்ல முடியுமோ அவ்வளவு சொல்லியிருக்கிறார்கள்.

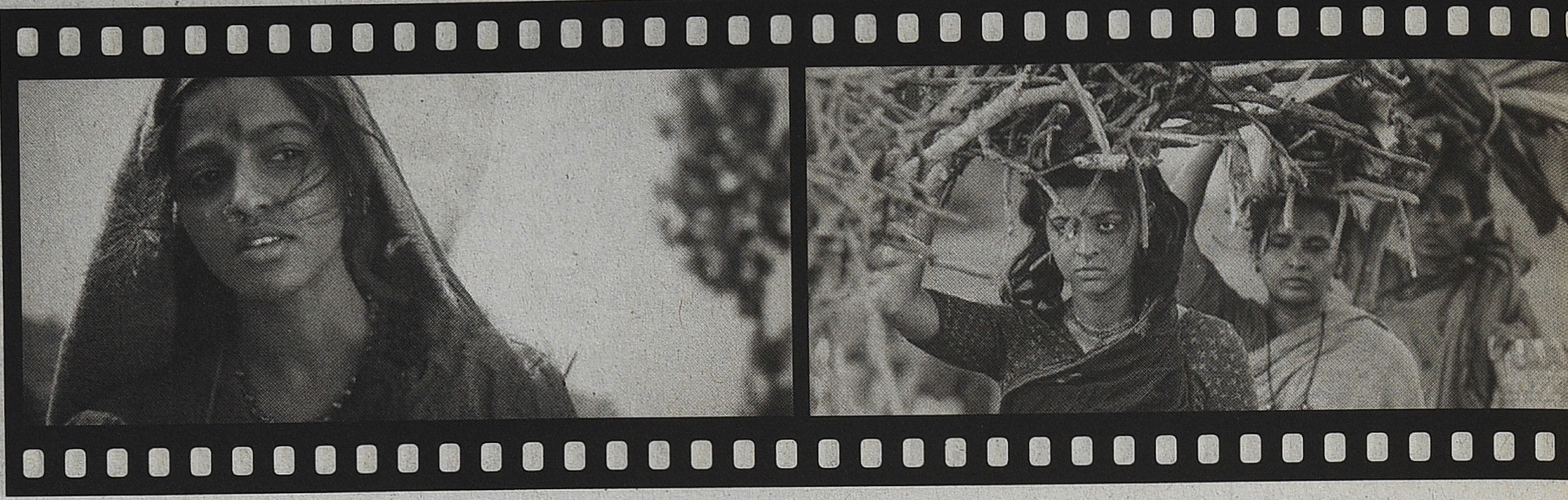
வெகுமக்கள் சினிமாவையும் தீவிரமான பிரதியையும் எப்படி ஒன்றையொன்று கோர்ப்பது என்பது தான் கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகால தமிழ் சினிமாவில் நடந்துகொண்டிருக்கும் விஷப்பரிட்சை. தீவிரமான சமூகப் பிரச்சனையையும் எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும். அதேநேரத்தில் வணிகரீதியாகவும் அதை வெற்றி பெற செய்யவேண்டும். அது இதில் நிகழ்ந்திருக்கிறது. இந்தப் படத்தில் பாலா தன்னை எந்தவிதமான சமரசங்களுக்கும் ஆட்படுத்திக் கொள்ளாமல், தன் சுயத்தின் அதீதத்தை மேலெழச் செய் யாமல் கதைக்களத்திற்கும் திரைப் படத்திற்கும் நீதி செய்திருக்கிறார்.

**ஸ்ரீகுமார்:** ஒரே ஒரு இடத்தில் தவறு நடந்திருக்கிறது. டாக்டரையும் அவர் மனைவியையும் நடனம் ஆட வைக்கிறார். அந்த இடத்தில்தான் பாலா தெரிந்தார் எனக்கு. அதற்கு முன்பு வரையும் பாலா படம் மாதி ரியே தெரியலை.

**சுபகுணராஜன்:** வெள்ளைக்காரன், பலாத்காரம் செய்து, ஒரு பெண்ணை தவறான உறவுக்கு உட்படுத்தியிருக்கிறான். ஆனால், நண்பனின் மனைவியான அவளை இவன் கெட்டுப்போய்விட்டவளாக மட்டும் பார்க்கிறான். அவனுடைய இந்த நடவடிக்கையை தன்ஷிகா கண்டித்தபடி இருக்கிறாள். அதேபோல் கடிதத்தின் வாயிலாக அங்கம்மா (வேதிகா) கர்ப்பமாகி யிருக்கிறாள் எனும்போது, தன் ஷிகா, "பாக்க அப்பிராணி மாதிரி இருந்துகிட்டு செஞ்சிருக்கிற வேலையைப் பாரு" என்கிறாள். அதற்கு இவன், "எனக்கொன்னும் தெரியாது. எல்லாம் அங்கம்மாதான்" என்று ஏதோ சொல்லவர இடை மறிக்கும் தன்ஷிகா, "பொம்பளைய குத்தம் சொன்ன நடக்கறதே வேற" என்பாள். இந்தக் காட்சி பாலா திரைப்படத்தில் மிக அபூர்வமான ஒன்று. பாலாவின் இதர படங்களில் பெண் பாத்திரங்கள் முற்றிலும் கதைக் களத்திற்கு பொருத்த மற்றவர்களாக, துருத்தலானவர் களாக, மொன்னையானவர்களாக படைக்கப்பட்டிருப்பார்கள். ஆண் களின் இடைவிடாத ஆதிக்கத்திற்கு இடம்கொடுத்தபடி நசுங்கிக் கொண்டே இருப்பார்கள். அந்த வகையில் இந்தத் திரைப்படத்தின் இந்தக் காட்சி பாலா தன்னை எங்கோ மீட்டெடுக்க முயல்வதற்கான சாட்சிதான்.

தெரிந்த நண்பர் ஒருவரும் 'எரியும் பனிகாடு' நாவலை திரைக்கதையாக எழுதி வைத்திருந்தார். அதன் சில பகுதிகளை படிக்கும் வாய்ப்பு எனக்கு கிடைத்தது. கதைக்களத்தை வெகு தீவிரமாக அது அணுகியிருந்தது. முழுவதும் ஒரு டாக்குமெண்டரி தன்மையோடு கடுமையாக இருந்தது. ஆனாலும், எனக்குள் அது எந்த வலியையும் உருவாக்கவில்லை.

இப்படத்தில் இடைவேளைக்குப் பிறகு காட்சிகள் தொடர்ச்சியாக அடுக்கப்படுவதை, கடைசிக் காட்சி யின் துயரம் பார்வையாளனை உலுக்கிவிட வேண்டுமென்பதற்காக செய்யப்பட்டது என்றுதான் நான் பார்க்கிறேன். படத்தின் உச்சகட்டக் காட்சியில் நாயகனும் நாயகியும் கையறுநிலையில் மீட்சியற்றவர்களாய் வீழ்ந்து கிடக்கிறார்கள். இடைவெளி யற்ற தொடர்ச்சியுடன் காட்சிகள் இருப்பதால், அந்த வலியே உச் சத்தில் மரத்துப்போய்விடுகிறது. ஒவ்வொருவர் வாழ்விலும் நிகழ்ந்துவிடும் அவலங்களின் தொகுதிதான் அது. எதையோ நோக்கி பயணப்பட்டு திசை மாறி, நாம் ஏன் இங்கு இருக்கிறோம் என்பதே அறியாமல் வாழும் நம் போன்ற எண்ணற்றவர்களின் அனு பவ அடையாளம்தான் அது. படைப் பாளியின் திட்டமே கடைசியில பார்வையாளர்களை அழ வைப் பதுதான். நான் அழுதேன்.



கிறித்தவ டாக்டர், அவரது வெள்ளைக்கார மனைவி பகுதி திரைப் படத்தை ரசக்குறைவானதாக்குகிறது என்பதில் இருவேறு கருத்துக்களுக்கு இடமில்லை. இதுவரையான படங்களில் பார்ப்பனர்களை கேலி பேசிய பாலா இதில் ஒரு சிறுபான்மை யினத்தவரை குறிவைத்திருப்பது பொறுப்பற்ற ஒன்றே. அதனை தவிர்த்துப் பார்த்தால் எனக்கு இது ஒரு முக்கியமான படமென்றே தோன்றுகிறது.

**பாஸ்கர்சக்தி:** இதில் பெரிய நகைமுரண் என்னவென்றால், 'எரியும் பனிக்காடு' எழுதிய டேனியல் ஒரு கிறிஸ்தவ டாக்டர். அவர்தான், இவர்கள் இவ்வளவு கஷ்டப்படுகிறார்களே என்று அவர்களுக்கு யூனியன் எல்லாம் அமைக்க முயற்சித்திருக்கிறார். ஆக, ஒரு கிறிஸ்தவ டாக்டர் இவர்கள் கஷ்டபடுவது பொறுக்காமல், யூனியன் உருவாக்கி, ஒரு நாவலும் எழுதியிருக்கார். அந்த நாவலை அடிப்படையாக வைத்து எடுக்கப்படும் படத்தில் அந்த நாவலில் இல்லாத ஒரு கிறிஸ்தவ டாக்டரை உருவாக்கி கிண்டல் செய்திருப்பதை என்னவென்பது? 'அவன் இவன்' படத்தில் பசு மாட்டைக் கொல்லக் கூடாது என்று சொல்லியிருப்பதை இதனுடன் சேர்த்து பார்த்தால், இதற்குப் பின்னாடி பெரிய இந்துத்துவா அரசியல் இருப்பது மாதிரி தான் தெரிகிறது.

**ரஃபிக்:** நாவலில் இல்லாத சாயபு படத்தில் வர்றாரு.

**சுபகுணராஜன்:** பாலா ஒரு சில அடிப்படை மாறுதல்களை திட்டமிட்டே உருவாக்கியிருக்கிறார் என்றே கருதுகிறேன். நாவலில் மளிகைக் கடை வைத்திருக்கும் பாத்திரம் காளியப்பச் செட்டியார்; அவரை இதில் இஸ்லாமியராக ஆக்கியிருக்கிறார். கம்பவுண்டர் ஒரு கிறிஸ்தவர், மளிகைக்கடைக்காரர் முஸ்லிம். அடுத்தது, பூசாரி ஒருவர். பாலாவினுடைய அடிப்படை அரசியல் இவ்வளவுதான். மதங்களெல்லாம் எந்த வழியிலேயும் இந்த மக்களைக் காப்பற்றவில்லை என்பதுதான்.

டேனியலின் நாவலில் ஒரு கிறிஸ்துமஸ் விழா பற்றிய செய்தி மட்டும்தான் வருமே தவிர, வேறு ஒன்றும் அது தொடர்பில் இருக்காது. கிறிஸ்தவ மிஷனரி பள்ளிகளோ மருத்துவமனைகளோ இருந்ததாக எந்தப் பதிவும் இல்லை. அதற்கு மாறாக இந்து பூசாரி ஒருவரைப் பற்றிய செய்திகள் நாவல் முழுவதும் இருக்கும். வள்ளியின் முதல் வருட சம்பளமான இருபத்தைந்து ரூபாயில் இந்து பூசாரியின் 'மாந்த்ரீக' வேலைக்கான தொகை மட்டும் பத்து ரூபாய்! மொத்த வருவாயையும் கொள்ளையடிப்பதில் பூசாரிக்கும் மளிகைக் கடை செட்டியாருக்கும் பெரும் பங்கிருக்கும். இரண்டாவது ஆண்டு வள்ளி செட்டியார் கடைக் கொள்ளையிலிருந்து தப்பிவிடுவாள். ஆனால், இந்து பூசாரியின் கொள்ளை மீண்டும் பாதித்துவிடும். புதிய டாக்டர் வந்து, மருத்துவமனை ஓரளவுக்கு சரி செய்யப்பட்ட பிறகும் வள்ளியின் பிரசவத்தை முன்னிட்டு ஒரு மாந்தீரிகம் சொல்லி பூசாரி கொள்ளையடிப்பான். ஒரு மீள் வாசிப்பு செய்தால் டேனியலின் பூசாரி குறித்த பதிவுகள் நடுநிலைமை யற்றவை என்பது புரியும். ஆனாலும் இது பாலாவின் ரசக்குறைவான டாக்டர் பதிவிற்கு எந்தவகையிலும் சமாதானமாகாது என்பது உறுதி.

டாக்டர் ஒரு தலித்தாகவோ பிற்பட்ட வகுப்பை சார்ந்தவராகவோ இருப்பது தெளிவாக இருக்கிறது. ஆளே மிகவும் கருப்பு. இவர் மிஷனரி இல்லை. கிறித்தவ ஊழியம் இவர்களாக மேற்கொள்ளும் ஒன்று மட்டுமே. ஆனால், டாக்டர் பொறுப்பற்ற மனிதருமல்ல, நள்ளிரவிலும் தன் கடமையை செய்பவர்தான். தன்ஷிகாவின் மரணத்திற்கு முன் அவளை ராசா நள்ளிரவில் மருத்துவமனைக்கு தூக்கிக்கொண்டு வரும்போது அவர் அங்கே, பணியில், இருக்கையில் அமர்ந்திருப்பார். தனது பணிகளை சரியாக செய்துகொண்டேதான் இறைபணியையும் மேற்கொள்கிறார், அவ்வளவுதான்.

**ஷங்கரராமசுப்பிரமணியன்:** இல்லை, அவர் வேலையே பார்க்கலை. ஒரு இன்ஜக்ஷன் கூட போடலை...

**பாஸ்கர்சக்தி:** டாக்டர் வர்றார். "என்ன இப்படி சுகாதாரம் இல்லாம இருக்கிறீங்க''ன்னு எல்லாம் சொல்றார். பிறகு நாக்குலேயும் நெத்திலேயும் சிலுவை போடுகிறார். காமெடி காட்சியா அது ஆகிடுது.

**ரஃபிக்:** அவன் கொடூரத்துல செத்துகிட்டு இருக்கான். அப்போது, நாக்கில் சிலுவை தடவுற டாக்டரை எப்படி ஏற்றுக்கொள்வது. நோயாளி தான் நாக்கை நீட்டுவானா? இந்தப் படத்தை ஒரு காவியம்னு சொல்றீங்க. காவியம் இல்லை, பிரச்சனைகள் உள்ள படம் என்பதைத்தான் சொல்கிறோம்.

**சுபகுணராஜன்:** காவியமாகியிருக்க வாய்ப்புள்ள படம் என்று சொல்வதில் தப்பில்லை. தமிழ்

சினிமாவில் காவியத் தன்மையோட ஒரு விஷயத்தை சொல்ல முயற்சி பண்றதும் பெரிய வெற்றிதான். இதற்கு முன்னாடி, எனக்குத் தெரிந்து, இந்தவிதமாக ஒரு விஷயத்தை தீவிரமாக முயன்றது 'அங்காடி தெரு' படம்தான். நவீன உலகத்துக்குள் நசுக்கப்பட்டிருக்கும் ஒரு வாழ்வை சித்தரித்ததே பெரிய விஷயம். அதிலும் வணிகரீதியான அம்சங்களும் தவறுகளும் நிறைய இருந்தன. ஆனால், வணிக ரீதியான நோக்கங்கள் இன்றி இந்தப் படம் எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது.

**ரஃபீக்:** அந்தளவு பரதேசியில என்ன ஹோப் இருப்பதாக நினைக்கறீங்க?

**சுபகுணராஜன்:** திக்கற்றவர்களின் வாழ்வில் எந்த நம்பிக்கையை ஒளியாக்கப் போகிறீர்கள். கைவிடப்பட்ட நிலைதான் இங்கு யதார்த்தம். அதை சரியாக செய்வதே கலைச் செயல்பாடு.

**பாஸ்கர்சக்தி:** நிறைய சின்னச் சின்ன பிரச்சனைகள் இருக்கிறது. அதை நீங்கள் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒரு வறட்சியான நிலப்பகுதியில் இருந்து புறப்படுகிறார்கள். நாற்பத்தியெட்டு நாள் நடக்கிறார்கள். தமிழ்நாட்டின் நிலவியலில் பத்து கிலோமீட்டருக்கு ஒரு தடவை நிலப்பரப்பின் தன்மை மாறும். நீங்கள் தேனிக்குள்ளேயே பத்து கிலோமீட்டர் நடந்தீங்கன்னா வேற வேற இடம் வந்துவிடும். ஆனால், படத்தில் நாற்பத்தியெட்டு நாளும் அதே வறட்சியான நிலப்பகுதி காட்டப்படுகிறது. ஊரில் இருந்து வந்தபிறகு படத்தில் உரையாடலே நடக்கலை. எஸ்டேட்டுக்குள் போறாங்க. அப்போது அவர்கள் காட்டுக்குள் இருக்கிறார்கள். ஒரு இடத்திலேயாவது ஆடியோவுல அதற்கான ஓசை வருகிறதா? எந்த பறவை சத்தமும் இல்லை. இவ்வளவு பிரச்சனைகள் இருக்கும் படத்தை பெரிய படம்னு எப்படி கொண்டாட முடியும்?

**சுபகுணராஜன்:** நீங்க சொல்வது உண்மைதான். ஆனால், நீங்க சொல்லும்விதமான காட்சிகளை வைத்தால், நீங்க சொல்ற உணர்வைக் காட்சிப்படுத்தியிருந்தால், படம் வெகுஜன சினிமாவில் இருந்து விலகி வந்திருக்கும்.

**ரஃபீக்:** அந்த உணர்வைக் கொண்டுவந்தும் வெகுஜனரீதியாக கொண்டுபோயிருக்க முடியும். அதற்கான புள்ளியிருக்கு.

**பாஸ்கர்சக்தி:** இந்தப் படத்தின் பலவீனமாக நான் கருதும் இன்னொரு விஷயம் இசை. ரொம்ப அதிகப்படியான பின்னணி இசை. ஒருவேளை காட்டிலுள்ள பறவைகள் சத்தத்தையெல்லாம் இவர் மியூசிக் போட்டு அமுக்கிட்டாரோ என்னமோ?

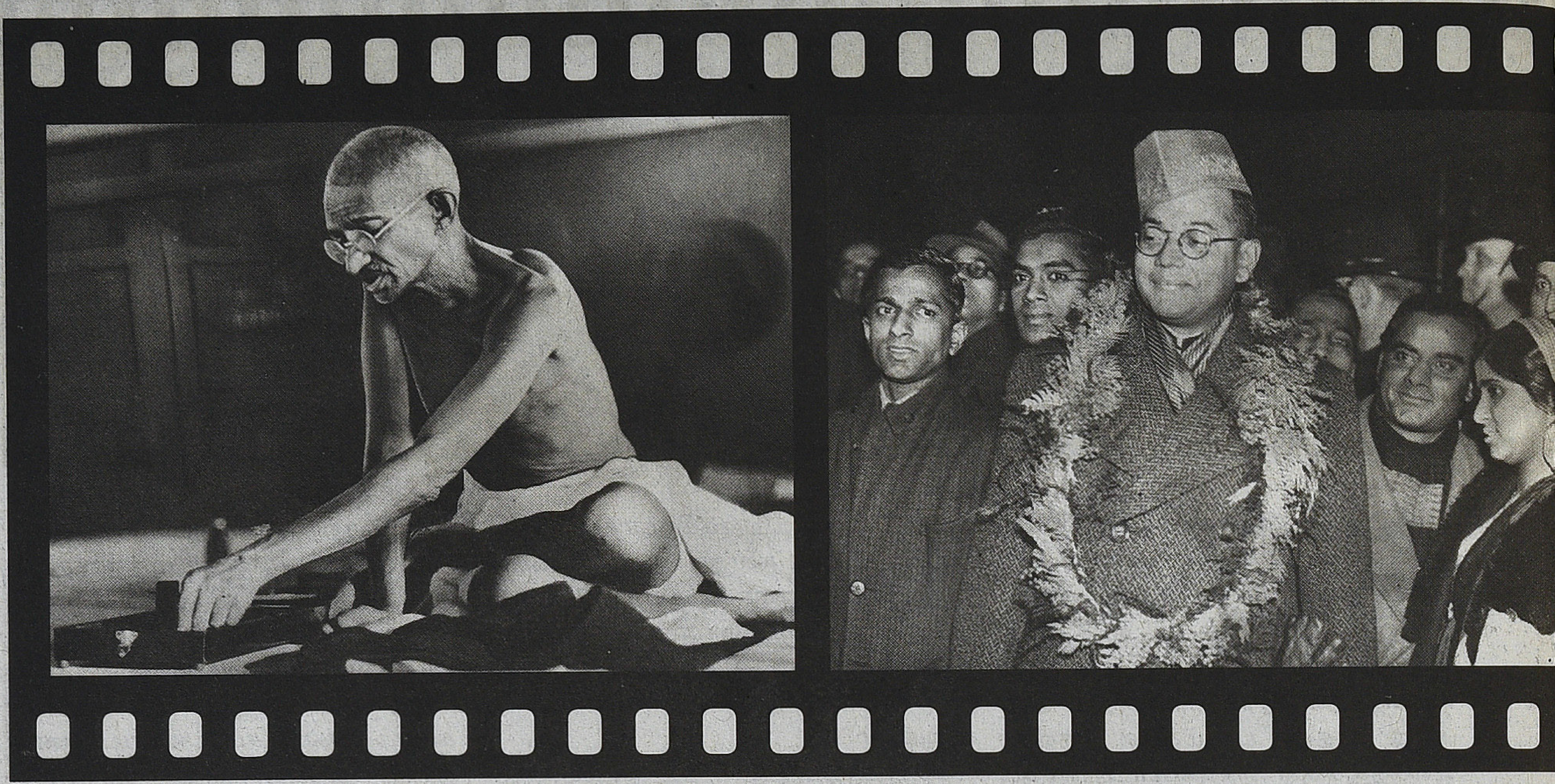
**ஸ்ரீகுமார்:** ஜி.வி. பிரகாஷ் தவறான தேர்வுதான். வேற யாராவது பண்ணியிருக்கலாம்.

**ரஃபீக்:** படத்தின் மிகப்பெரிய பலம் வைரமுத்து பாடல்களும் நாஞ்சில் நாடன் வசனங்களும்தான்.

**பாஸ்கர்சக்தி:** ஆனால், வெவ்வேறு வசனங்களில் பேசுகிறார்கள் கவனிச்சீங்களா? முதல்பாதி முழுவதும் தேனிப் பகுதி தமிழ், அப்புறம் நீனு நானுன்னு பேசறாங்க.

**சுபகுணராஜன்:** பாலா வசன கர்த்தா வரிகளின் உள்ளே புகுந்து வகைமாற்றி தன்னுடைய அடையாளத்தை அல்லது முத்திரையை அதில் பதிப்பித்து விடுவதில் கெட்டிக்காரர். பொதுவாக இது பெரும்பான்மையான படங்களில் நடப்பதுதான். எனினும், பாலா கைங்கர்யம் கொஞ்சம் அதிரடியானதுதான். அப்படி பாலா மாற்றியது போக, இப்படத்தில் இருபது சதவீதம் பகுதிதான் நாஞ்சில்நாடன் வசனம் போல் தெரிகிறது.

இறுதியாக ஒன்றைச் சொல்லி இந்த உரையாடலை நிறைவு செய்யலாம் எனக் கருதுகிறேன். உலகத்தரமான திரைப்படத்தை நோக்கிய தமிழ்த் திரையின் பயணத்தில் 'பரதேசி' ஒரு முக்கியமான புள்ளி எனக் கருதுவதே உலகத் திரைப்படங்கள் ஏதோ ஒரு வகையில் உன்னதமானவை என்ற ஒப்புதலின் அடிப்படையில் இருந்துதான். ஆனாலும், தமிழின் உலகத்தரம் ஒரு தமிழ்மனம் சார்ந்த படைப்பாளியிடமிருந்து உருவாகும்போது, தீர்க்கமான தமிழ் அடையாளங்களையும், அந்தப் படைப்பாளியின் அந்தராத்மாவின் ரகசியப் பதிவுகளும் தொடர்ந்தபடி இருப்பது தவிர்க்க இயலாத ஒன்று. இதை எல்லாம் கூட்டிக்கழித்து பார்க்கும் ஒரு புள்ளியில்தான் தரம் வாய்ந்த தமிழ்ப்படம் என்ற 'உன்னதத்தை' நோக்கிய பயணத்தை நாம் தொடர வேண்டும். அந்தவகையில் 'பரதேசி' ஆகச்சிறந்த படம் அல்லது காவியம் என்ற உயர்வுநவிற்சி உணர்ச்சிவசப் படல்களை கடுமையான எதிர் விமர்சனங்களால் எதிர்கொள்வது அல்லது மட்டுப்படுத்தப்படுவது, உள்ளபடியே தமிழ் சினிமா மீதான நேர்மையான அக்கறையின் வெளிப்பாடுதான். ■



# ~~கமலின்~~ காந்தியின் விஸ்வரூபம்

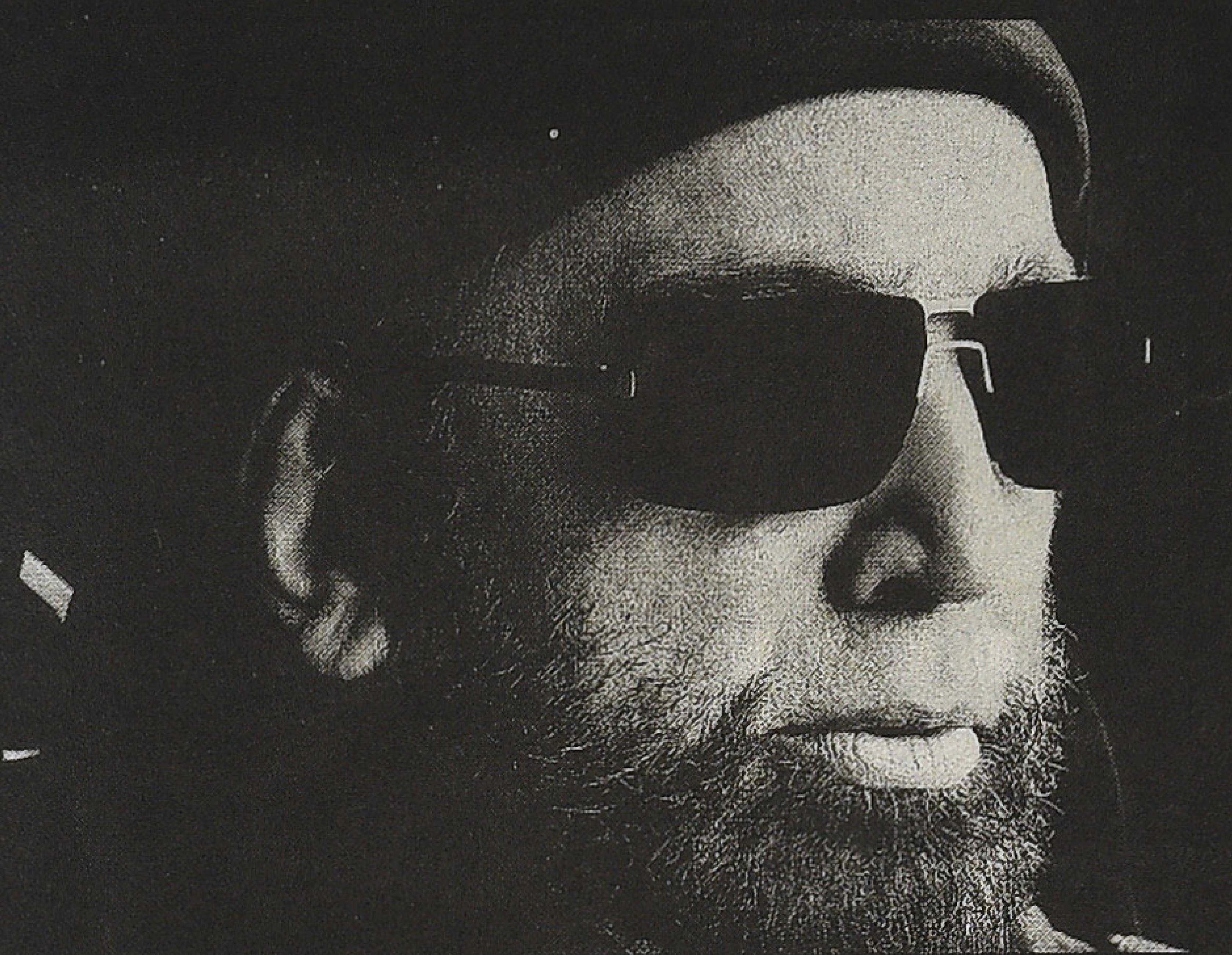
சேரலாதன்

**'வி**ஸ்வரூபம்' திரைப்படம் குறித்துப் பல்வேறுபட்ட விமர்சனங்களும் விவாதங்களும் செறிவாக வந்துள்ள ஆரோக்கியமான சூழலில், இந்தப் ப(ட்)டம் மேலெழும்பிப் பறக்கக் காரணமாக உள்ள நூலினை / கருத்தாடலை முன்வைக்கும் ஓர் உரையாடலே இக்கட்டுரை.

'விஸ்வரூபம்' படம் முன்னெடுத்துள்ள கருத்தியலை விளங்கிக்கொள்ள சற்றுப் பின்னோக்கிச் செல்ல வேண்டும். அதிகம் இல்லை 400 ஆண்டுகள் (*1613 – 2013*) மட்டுமே. ஆங்கில காலனியாதிக்கம் கி.பி. *1613*இல் தொடங்கியது. கம்பெனி ஆட்சி, பின் இங்கிலாந்தின் நேரடி ஆட்சி என விரியும் காலனிய திரை *1947*இல் சற்று விலகியதான தோற்றம் ஏற்பட்டது.

*1750*களில் தொடங்கித் தொடர்ந்து நடைபெற்ற காலனிய எதிர்ப்புப் போர்கள் அனைத்துமே ஆயுதம் தாங்கிய போராட்டங்களே ஆகும். தெற்கில் அதன் வீச்சு அதிகம். மக்கள் தத்தம் பகுதிகளில் ஆங்கிலேயரை எதிர்த்து தீரமிக்க பல போராட்டங்களைத் தொடர்ந்து இடைவிடாமல் நடத்திக்கொண்டே இருந்தனர். அதன் அடுத்த கட்டமாக, வேலூர் புரட்சி (*1806*), முதல் விடுதலைப் போர் (*1857*) என பெருந்திரள் வடிவிலான கூட்டுப் போராட்டங்களும் நடைபெற்றன. ஆயிரக்கணக்கான உயிரிழப்பு இரு தரப்பிலும் உண்டு. ஆனாலும், சற்றும் சளைக்காத மக்கள் தொடர்ந்து போராடவே செய்தனர். இந்த நீண்ட நெடிய போர்க்குணம்மிக்க வரலாற்றினைக் கொண்டதே காலனிய எதிர்ப்பு. ஆனால், விடுதலைக்குப் பின் வரலாறு எழுதப்பட்ட போது 'அப்படி எதுவும் நிகழவே இல்லை' என்பதான கட்டமைப்பு கச்சிதமாக உருவாக்கப்பட்டது. வழக்கமாக 'நடுவுல கொஞ்சம் பக்கத்தினைக் காணோம்' என்பதாகத்தான் வரலாறு இருக்கும். ஆனால், இங்கோ கடைசிப் பக்கத்தினைத் தவிர அத்துணை பக்கங்களுமே காணோம். ஏன் இந்த கொலவெறி என்று யோசித்தால் உண்மை முகத்தில் அறைவது போல் உள்ளது.

ஏறக்குறைய இருநூறு ஆண்டுகளாக நிகழ்ந்து வந்த போராட்ட வரலாற்றில் கவனிக்கப்பட வேண்டிய காலம் 1914 ஆகும். அந்த ஆண்டில்தான் காந்தி காலனிய பிரிட்டிஷ் இந்தியாவிற்கு நிரந்தரமாகத் திரும்பி வந்தார். காந்தி தென்னாப்பிரிக்காவிலிருந்தபோது அங்கு நடைபெற்ற சில சிவில் உரிமைப் போராட்டங்களில்



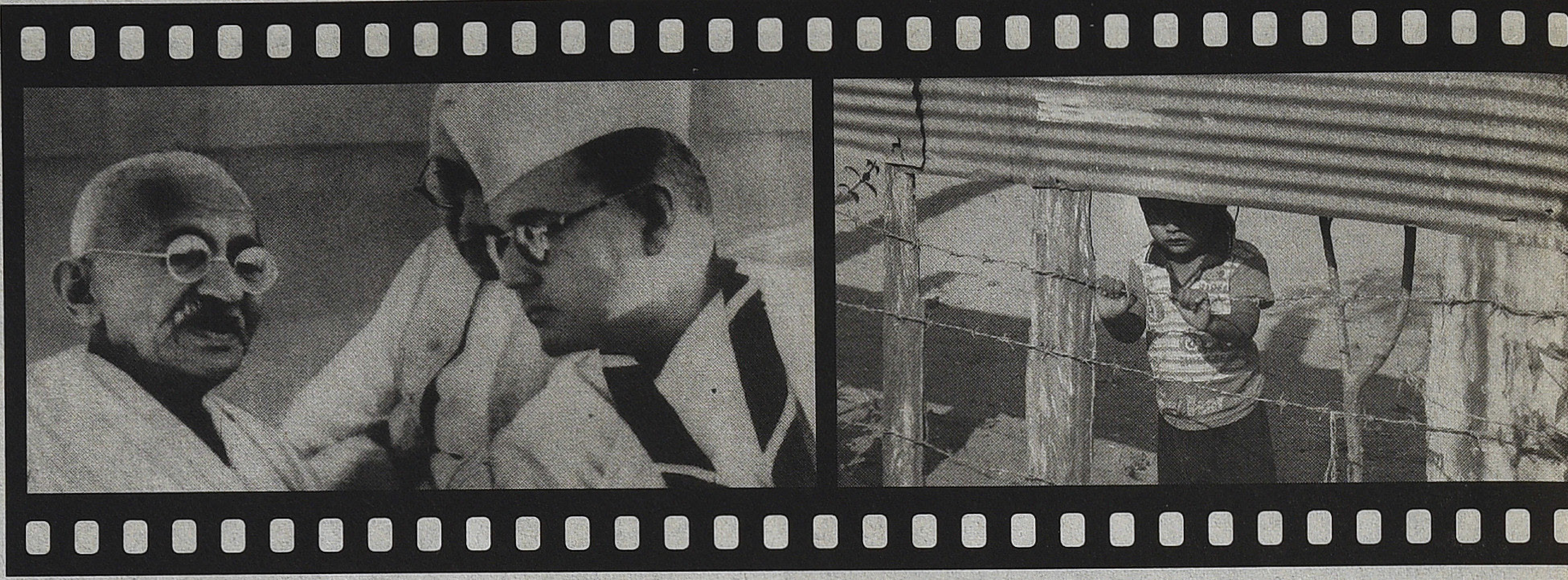
**காட்சிப் படிமங்களின்படி ஆப்கன் நிலத்தில் வாழும் முஸ்லிம்கள் அனைவரையும் தீவிரவாதிகளாகவும் பயங்கரவாதிகளாகவும் காட்டியிருப்பதோடு 'இந்திய முஸ்லிம்' என்னவாக இருக்கவேண்டுமெனவும் கமல் முன்மொழிந்திருக்கிறார்.**

தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்டதும் சத்தியாகிரகம் நடத்தியதும் முன்னமே ஆங்கில செய்தித்தாள்களின் வழி படித்த வகுப்பினரிடம் சென்று சேர்ந்து இருந்தது. கோகலேயின் வழிகாட்டுதலின்படி காந்தி ஆசிரமம் அமைத்து அகிம்சை, சத்தியாகிரகம் போன்றவற்றைப் பரப்ப தொடங்கினார். தென்னாப்பிரிக்காவில் செல்லுபடியானதை இங்கும் செயல்படுத்த விரும்பினார்.

இந்த இடத்தில் நாம் ஒன்றைக் கவனிக்க வேண்டும். தென்னாப்பிரிக்காவில், அப்போது நடந்தது இங்கு நடைபெற்றுக்கொண்டு இருந்தது போன்ற ஏகாதிபத்திய / காலனிய எதிர்ப்புப் போராட்டமோ அல்லது விடுதலைப் போராட்டமோ இல்லை என்பதே ஆகும். அவ்வகையில் இரண்டையும் ஒன்று போல் நினைத்து / புரிந்துகொண்டு அகிம்சை (non violence) என்பதை இங்கும் செயல்படுத்த முனைந்தார். இதுவரைக்கும் சரி. ஆனால், தனது கருத்தின் மீது கொண்ட தீராக் காதலினால் அவர் பிறப்பதற்கு ஒரு நூற்றாண்டுக்கு முன்பிருந்து தொடங்கி *150* ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தொடர்ந்து நடைபெற்று வந்த மரபான முறையிலான அத்தனை போராட்டங்களையும் கொஞ்சமும் கணக்கில் கொள்ளாததோடு அவற்றினை முற்றிலுமாக மறுதலிக்கவே செய்தார். அவர் வந்த ஐந்து ஆண்டுகளுக்குப் பின் *1919*இல் நடைபெற்றதே ஜாலியன் வாலாபாக் படுகொலை ஆகும். அதன் தொடர்ச்சியாகத் தனது அகிம்சைக் கருத்தியலை இன்னும் தீவிரமாக முன்னெடுத்தார்.

சில குற்றச்செயல்கள் தொடர்பாகக் கொண்டு வரப்பட்ட, 'குற்றப் பழங்குடியினர் சட்டம்' (C.T.ACT) ஆயுதங்களைக் கையாளத் தெரிந்த மக்கள் அனைவர் மீதும் பிரயோகிக்கப்பட்டது. குற்றப் பழங்குடியினர் சட்டம் மக்களது கைகளில் இருந்து ஆயுதங்களைப் பறித்தது என்றால் காந்தியின் அகிம்சை மக்களின் மனங்களில் இருந்தும் ஆயுதங்களைப் பறித்தது. அதனால் மேற்கண்ட இரு நிலைகளும் அதற்கு பிந்தைய மக்களது போராட்டத்தை, போர்க்குணத்தின் வேகத்தைச் சற்றுக் குறைத்துவிட்டது நேதாஜியின் இந்திய தேசிய ராணுவத்தின் மூலமும் வெளிப்பட்டது. இரண்டாம் உலகப் போரில் ஆங்கில ஏகாதிபத்தியக் கூட்டணிக்கு வெற்றியும் புதிய ஏகாதிபத்திய கூட்டணியாக உருவாகத் தொடங்கிய ஜெர்மனி, ஜப்பான் கூட்டணிக்கு ஏற்பட்ட தோல்வியும் நேதாஜியினது படையினரின் முன்னேற்றத்தை நிறுத்தியது. அதனால், முழுமையாகக் காந்தியின் ஆயுதம் ஏந்தாப் போராட்டம் / அகிம்சை வெற்றிபெற்றதாக நிறுவப்பட்டது.

இங்கு அரசு உருவாக்கப்பட்ட விதத்தையும் அது எவ்வகைத் தன்மையுடையது என்பதையும் கவனத்தில் இருத்தி அந்தப் பின்புலத்தில் அகிம்சையின் இடம்குறித்தும் ஆராய வேண்டி உள்ளது. இங்கு பிரிட்டிஷ் ஆதிக்கத்தினால் கட்டப்பட்ட காலனிய இந்திய அரசானது, இனக் குழுக்களின் கூட்டணியில் முகிழ்த்த அரசோ அல்லது நிலவுடைமையின்



விளைவாகத் தோன்றிய அரசோ அன்று. இயந்திரமயமாக்கலின் உபரியாக உருவாக்கப்பட்ட ஐரோப்பிய தேசிய அரசுகள் போன்றதும் அல்ல. கிழக்கிந்திய கம்பெனி தனது சந்தையாக மட்டுமே இந்தத் துணைக் கண்டத்தைப் பார்த்தது. இந்த நெடிய சந்தையினைப் பாதுகாப்பது / பராமரிப்பது / தக்கவைப்பது என்ற நோக்கில் மட்டுமே இங்கு அரசு போன்ற ஓர் அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டது. அந்த அரசுக்கான நலத்தினைப் பேண வேண்டி, அரசுக்கு எதிராக ஆயுதம் ஏந்தாத, காலனிய அரசின் ஆயுதங்களால் தாக்கப்படும்போதும் அதனைப் பொறுமையாக ஏற்றுக்கொள்ளும் மனப்பக்குவமுடைய மக்கள் திரளைத் தயார்படுத்தும் பணியினைக் காந்தியின் அகிம்சை மிகப் பொறுப்புடனேயே செய்துள்ளது வரலாறு.

நேதாஜியின் ஆயுதம் ஏந்தும் அரசியல் குறித்து ஆங்கிலேயர் கொண்டிருந்த அச்சம், ஆங்கிலேயரிடமிருந்த குறைந்தபட்ச சனநாயகம் மற்றும் நேர்மை ஆகியவை காந்தியின் அகிம்சையினை சாத்தியமாக்கியது. ஆங்கிலேயர்களுக்கு எதிராக அவர்களிடமிருந்த மனசாட்சியினை உலுக்கும் உத்தியாக காந்தி பயன்படுத்திய அகிம்சை, பின்பு மேற்கண்ட அனைத்துப் பின்புலங்களையும் கவனத்தில் கொள்ளாமல் புறக்கணித்துவிட்டு வெறும் ஆயுதமற்ற அரசியல் தத்துவமாக மாற்றப்பட்டது.

இப்போது காந்தி அரசுகளுக்கு வேண்டியவராக மாறிப் போனார். அவரின் அகிம்சை உலகம் முழுவதும் போராடுகின்ற மக்கள் அனைவரும் ஏற்க வேண்டிய கட்டாய வடிவமாக தொடர்ந்து கட்டமைக்கப்பட்டது. மனிதத்தன்மையற்ற அடக்குமுறையின் கொடுமை தாங்காமல் மனசாட்சியற்ற ஒடுக்குமுறையிலிருந்து தங்களைத் தற்காத்துக் கொள்ள வேறு வழியே இன்றி ஆயுதம் ஏந்த வேண்டிய நெருக்கடிக்கு உள்ளானபோதும் கூட, அதனை வெறும் வன்முறை ஆக மட்டுமே பார்க்கப் பழக்கப்படுத்தப்பட்டது. இதனால் காந்தியின் அகிம்சைக் கருத்தியல் உலகமயமாக்கப்பட்டது.

தமிழ் மரபில் போருக்கு எதிரான குரல் ஈராயிரம் ஆண்டுகள் பழமையுடையது. அதிலும் குறிப்பாக மன்னர்களை வலியுறுத்தியும் அறிவுறுத்தியுமே அக்குரல் இருந்துள்ளதை நினைவில்கொண்டு நோக்குகையில் காந்தி வேறுபடும் இடம் புரியவரும். காந்தியோ மக்களிடம் மட்டுமே தனது குரலை ஒலிக்கச் செய்தார். காந்தியின் அகிம்சை பெருந்திரள் மக்களிடம் போதிக்கப்பட்டதைப்போல் அரச அதிகாரங்களிடமும் போதிக்கப்பட்டிருந்தால் அது ஆரோக்கியமான, நவீன சமூகத்திற்கான நகர்வாக இருந்திருக்கக்கூடும். அவ்வாறின்றி, காந்தியின் அகிம்சை என்பது வெறும் தத்துவமாக மட்டுமே வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதால், அதிகாரங்கள் அநியாயமான முறையில், அரச படைகளின் வலிமையான ஆயுத தளவாடங்கள் கொண்டு நிராயுதபாணியாக உள்ள மக்கள் மீது தாக்குதல் தொடுக்கும்போது, அதனை எதிர்த்துப் பேசுவதோ கண்டிப்பதோ கிடையாது. மாறாகப் பாதிக்கப்பட்ட மக்கள் மெல்லிய இறகினைத் திருப்பி எறிய முற்படுகையில் உடனே அதனை தீவிரவாதம், பயங்கரவாதம் என அரச ஊடக முத்திரை குத்த, காந்தியின் அகிம்சையினை உலகம் பயன்படுத்திக்கொள்கிறது.

நம் தலைமுறையில் இக்கருத்தியலின் கள விளைவு முள்ளிவாய்க்கால். திரைவிளைவு விஸ்வரூபம்.

விஸ்வரூபம் இரண்டு சரடுகளைக் கடத்த முயற்சித்துள்ளது. ஆப்கானிஸ்தானில் உள்ள ஆயுதம் ஏந்தியவர்கள் அமெரிக்காவிற்கு அச்சுறுத்தலாக உள்ளது மற்றும் கமலின் அறிவுறுத்தலின்படி பார்வையாளர்கள் படத்தின் நாயகப் பாத்திரத்தோடு மட்டுமே ஒட்ட வேண்டும் என்பவை. ஒரு படத்தினை எடுப்பதற்கு படைப்பாளிக்கு படைப்பு சுதந்திரம் உண்டு என்றால் அந்தப் படைப்பினை எப்படி வேண்டுமானாலும் பார்ப்பதற்கு பார்வையாளனுக்கும் சுதந்திரம் உண்டுதானே. ஆனால், கமலைப் பொருத்தவரை சுதந்திரம் என்பது அவருக்கானது மட்டும்தான். ஆப்கானிஸ்தானைக் கதைக்களங்களுள் ஒன்றாகக் காட்டும் படம் அந்த நிலம், அதன் மக்கள், அவர்களது பண்பாடு, அங்கு நிகழ்ந்த, நிகழும் அரசியல் மாற்றங்கள், ஏகாதிபத்தியக் குறுக்கீடுகள் என எதனைக் குறித்தும் சிறிதுகூட உணர்வற்று சில காட்சிகளோடு கடந்து செல்கிறது. அவர்கள் முஸ்லிம்கள், ஆயுதமேந்திய தீவிரவாதிகள் என கவனமாகக் காட்சிப்படுத்தியுள்ளதோடு ஆங்கிலம், ஆங்கில அலோபதி மருத்துவம், ஆங்கிலக் கல்வி போன்றவற்றிற்கு எதிரானவர்கள் என்பதாகவும் தெரிவிக்கத்

தவறவில்லை. இதற்குப் பெயர்தான் வன்மம்.

குண்டு மழை பொழியும் அமெரிக்க வானூர்திகளை, ஆப்கன் மக்களது விமான எதிர்ப்பு ஏவுகனைகளிலிருந்து காக்கும் கமல் அமெரிக்கத் தலைநகரான நியூயார்க்கினைக் காப்பவராகவும் மாறிவிடுகிறார். அடுத்த பாகம் இந்தியாவில் என இந்தியாவைக் காத்திடவும் வரப் போகிறார். தாங்கள் இல்லையென்றால் இவர்கள் எல்லாம் வாழமுடியாது, தாங்கள் தான் எல்லாவற்றையும் தாங்கிப் பிடிப்பதான மனக்கூறு எவருக்கும் நன்மை பயப்பதில்லை. இந்தப் படம் இந்திய ஒன்றியம், ஆப்கன், அமெரிக்க ஐக்கிய நாடுகள் என்னும் மூன்று நிலத்திற்குமே அந்நிய மானதே.

படத்தின் காட்சிப் படிமங்களின்படி ஆப்கன் நிலத்தில் வாழும் முஸ்லிம்கள் அனைவரையும் தீவிரவதிகளாகவும் பயங்கரவாதிகளாகவும் காட்டியிருப்பதோடு 'இந்திய முஸ்லிம்' என்னவாக இருக்கவேண்டுமெனவும் கமல் முன்மொழிந்தாயிற்று. கடந்த கால வரலாற்றில் நாம் யாரோடு நம்மை பிணைத்துக்கொள்ள விரும்புகிறோமோ அந்தக் கூறு நமக்குள்ளும் இருக்கும். நேதாஜியினால் தேசத் தந்தை என அழைக்கப்பட்ட காந்தியின் மீது தமிழ சமூகத்திற்கு மரியாதை இருந்தாலும், அவர்கள் தங்களது சொந்த அடையாளங்களாக பேருவகையுடன் முன்வைப்பது பூலித்தேவர், வெண்ணிக்காலாடி, ஒண்டிப்பகடை, வேலு நாச்சியார், கட்டபொம்மு நாயக்கர். அழகு முத்துக்கோன், சுந்தரலிங்கக் குடும்பர், மருது சேர்வை, மங்கம்மாள், சின்ன மலைக் கவுண்டர், விருபாட்சி நாயக்கர் போன்றோரைத்தான். இவர்களது குலதெய்வங்கள் அனைத்தும் ஆயுதம் தாங்கியவை தான். இதனையே இந்திய அளவில் விரித்தால் தெரிய வருவது மாவீரன் திப்புசுல்தான். திப்புவும் இந்திய முஸ்லிம் தான்.

அமெரிக்காவிற்காக, அவர்களது தலைநகரையே அவர்களிடம் காப்பாற்றிக் கொடுக்கும் திறனுடைய விசுவாசமிக்கவனாகக் காட்டப்படும் நாயகனது கவனத்திற்குக் கொணர விரும்புவது ஒருமுறையேனும் 'ருத்ரம் 2012' படம் பார்க்க வேண்டும். போட்டியாளருக்குக்கூட இடமுண்டு, விசுவாசத்திற்குக் (?) கிடையாது.

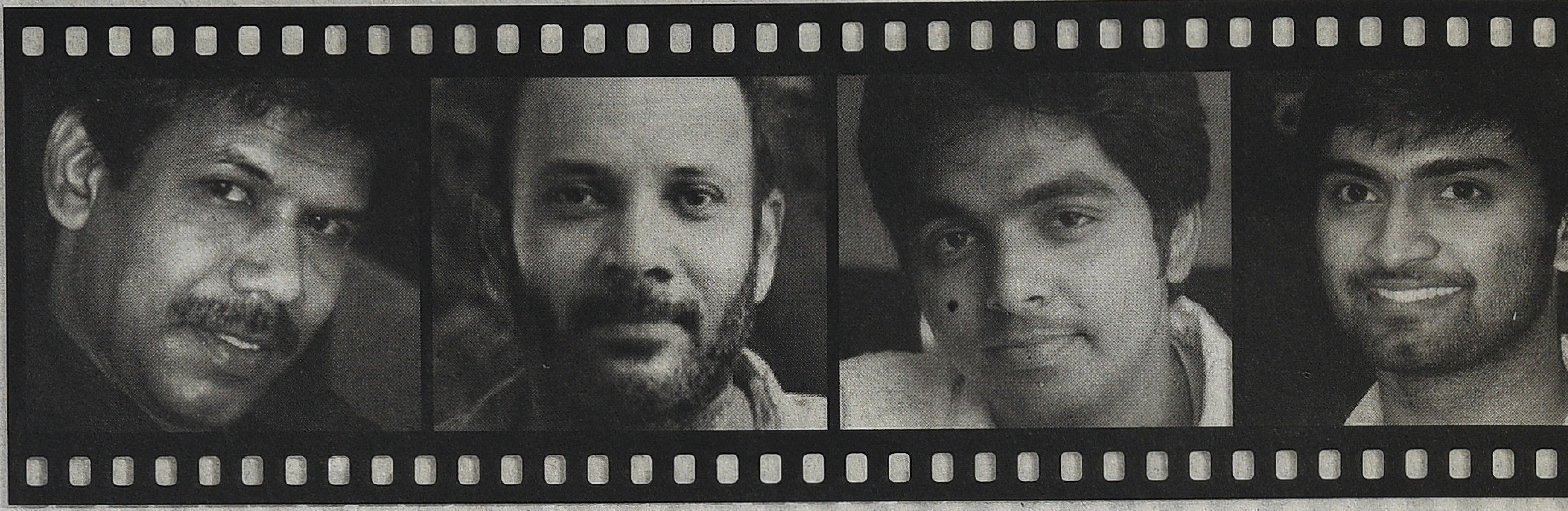
கமலின் ஆளுமையும் திறனும் அந்த நடனக் கலைஞரை மட்டுமே கொண்டு ஒரு படம் எடுக்கையில் பளிச்சிடும். ரசிகனின் விருப்பம்.

இந்தப் படம் தொடர்பாகப் பாதிக்கப்படுவதாக ஒலித்த இஸ்லாமியர்களின் குரலை ஏற்ற தமிழ்ச்சமூகம், கமல் தனது வீடு, கடன் என ஒரு மெலோ டிராமா நடத்தியதும் மாறித்தான் போனது. இந்தத் துணைக்கண்டம் முழுவதும் உருவாக்கப்பட்டு எல்லோருடைய பொதுப்புத்தியிலும் உறைந்து போயிருக்கும் 'முஸ்லிம் எதிர்ப்பு', இந்தப் பட சர்ச்சையின்போது 'கருத்து சுதந்திரம்', 'படைப்பாளியின் உரிமை', போன்ற சொல்லாடல்களின் வழியும் வெளிப்பட்டது. இதனைப் பின்வரும் வரலாற்று நிகழ்வின் வழி விளங்கிக்கொள்ளலாம்.

இலங்கைத் தீவில் இனப்படுகொலை நடைபெற்றபோது, ஒன்றுபட்ட இலங்கை, இலங்கையின் இறையாண்மை, இன்னொரு நாட்டு உள்விவகாரத்தில் தலையிடலாமா, வெளியுறவுக் கொள்கை என்னாவது என்றெல்லாம் நமக்கு அரசியல் வகுப்பெடுத்தவர்கள் எவரும் பாகிஸ்தானைப் பிரித்து பங்களாதேசம் உருவாக்கப்பட்டபோது பேசக்கூட இல்லை. தமிழர்கள் மீது கொண்ட வெறுப்பு 'இலங்கை இறையாண்மை' குறித்து கவலைப்படுவதாகவும், 'தமிழீழத்திற்கு எதிராகப்' பேசவும் வைத்தது. முஸ்லீம்கள் மீது உருவாக்கப்பட்டிருந்த வெறுப்புணர்வு முஸ்லீம் நாடான பாகிஸ்தான் இறையாண்மையினைச் சிதைக்கவும், பங்களாதேசம் என்னும் நாட்டினை உருவாக்க ஆதரவாகச் செயல்படவும் வைத்தது வரலாறு. இதுவே விஸ்வரூபம் படப் பிரச்சனையின் போதும் நிகழ்ந்தது. உறைந்த எதிர்ப்பைக் கமல் பயன்படுத்திக் கொண்டார். வரலாற்றிலிருந்து பாடம் கற்போம்.

(உலகமயமாக்கல் காரணமாக அவுட் சோர்சிங் முறையில் வங்கிப் பணி, மருத்துவப் பணி போன்ற பல்வேறு பணிகளின் தொடர்ச்சியாக முதல் முறையாக கதை, திரைக்கதை, வசனம், இயக்கம், தயாரிப்பு மற்றும் நடிப்பு என முழுமையாக அவுட்சோர்சிங்காக ஒரு திரைப்படம். இந்திய நூற்றாண்டு திரைப்பட வரலாற்றில் கமல் மெய்யாலுமே முன்னோடிதான்.)

■



# பரதேசி

எம்.டி. முத்துக்குமாரசாமி

அடிமைத்தனத்தின் உள்கட்டுமானங்களான உழைப்பு சுரண்டல், அதிகார படியமைப்பு, மருத்துவம், மாந்தரீகம், மதம், ஆண் மனம், பணத்தாசை ஆகியவற்றின் உறவுகளை காட்சிப்படிமங்களாக்குவதிலும் கதைக்காகக் கோர்வைப்படுத்துவதிலும் பாலாவின் 'பரதேசி' பெரும் வெற்றியடைந்திருக்கிறது. இது குறைத்து மதிப்பிடக்கூடிய சாதனை அல்ல; இந்தப் படம் வணிகரீதியாக வெற்றியை சந்திக்குமானால் தமிழ் சினிமாவினையே புரட்டிப் போட்டு விடக்கூடிய வல்லமை கொண்டதாகவும் மாறிவிடும். நான் இப்படி எழுதுவதினால் இந்தப் படம் குறைகளற்ற படம் என்று அர்த்தமில்லை. உண்மையில் சிறிதும் பெரிதுமாக ஏராளமான குறைகள் இந்தப் படத்தில் உள்ளன. குறைகளை முதலில் தொகுத்துவிடுவது நான் சொல்ல வருவதை சரியான கோணத்தில் பார்ப்பதற்கு உதவும்.

'பரதேசி' படத்திற்கு மூலக் கதை பி.ஹெச்.டேனியல் எழுதிய 'ரெட்டீ' என்ற ஆங்கில நாவல்; இது தமிழில் இரா.முருகவேளினால் 'எரியும் பனிக்காடு' என்ற தலைப்பில் மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டுல்ளது. 1969இல் வெளிவந்த பி.ஹெச் டேனியலின் நாவல், அசாம் தேயிலைத் தோட்ட கொத்தடிமைத் தொழிலாளிகளின் வாழ்க்கையினை விவரிக்கும் முல்க் ராஜ் ஆனந்தின் 'Two Leaves and a bud' என்ற நாவலுக்கு இணையானதாக கருதப்படுகிறது. டேனியலின் நாவல் அதிகம் விவாதிக்கப்படவில்லையென்றாலும் முல்க் ராஜ் ஆனந்தின் நாவல் உருவாக்கிய விவாதங்களையொட்டி டேனியலின் நாவலும் ஓரளவுக்கு கவனம் பெற்றது. முல்க்ராஜ் ஆனந்தின் நாவல் முதலாளித்துவ பொருளாதாரம், பிரிட்டிஷ் ஏகாதிபத்தியம் ஆகியவற்றினால் விளையும் கொடுமைகளை சாடுகின்ற அதே வேளையில் இந்திய சாதி அமைப்பினையும் அது தருகின்ற உலகப் பார்வையினையும் கடுமையாக விமர்சிக்கிறது. ஆனந்தின் கதாநாயகத்தன்மையற்ற கதாநாயகனான கங்கு, இறந்தவளை அடக்கம் செய்யக்கூட பணம் புரட்ட முடியாமல் கூலித் தொழிலாளி பிடிப்பவனிடம் அடைக்கலமாக சேர நேரும்போது அது அவனுடைய முன் ஜென்ம வினைப் பயன் என்று சொல்லப்படுகிறது. அப்படிச் சொல்வதிலுள்ள உலகப் பார்வையினையும் ஆனந்தின் நாவல் விமர்சிக்கிறது. டேனியலின் நாவலிலும் கயத்தாறில் காணப்படும் இரட்டைக் குவளைகள், சாதிய அடக்குமுறையினால் கூலி கொடுக்கப்படாமை ஆகியன விவரிக்கப்படுகின்றன. டேனியல் நாவலின் கதாநாயகர்களான கருப்பனும் வள்ளியும் தலித்துகள். ஏன் புதுமைப்பித்தனின் 'துன்பக்கேணி' சிறுகதையிலும் இலங்கைக்கு தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளிகளாக செல்கிற மருதியும் அவள் தாயாரும் தலித்துகள்தானே? புதுமைப்பித்தன் கதையில் அவர்களால் பண்ணையாரிடம் வாங்கிய கடனைத் திருப்பிக் கொடுக்க இயலுவதில்லை; சாலைகளுக்கு கப்பி போடும் வேலையும் முடிந்துவிடுகிறது. அவர்கள் அவ்வாறு வேறு வழியேயில்லாமல் சலித்து சோர்ந்திருப்பதை விவரிக்கையில் புதுமைப்பித்தன் எழுதுகிறார்: 'தேயிலைத் தோட்டத்திற்கு ஆள்பிடிக்கும் ஏஜெண்டு ஒருவன் வந்தான். பறைசேரியில், தேயிலைத் தோட்டம் இவ்வுலக வாழ்க்கையில் மோட்சம் போலத் தோன்றியது. திரைகடல் ஓடியாவது திரவியம் தேட வேண்டுமாமே!'

முல்க் ராஜ் ஆனந்த், டேனியல், புதுமைப்பித்தன் என தேயிலைத் தோட்டக் கூலிகளாக உள்நாட்டிலோ வெளி நாட்டிற்கோ புலம்பெயர்த்து அழைத்துச் செல்லப்பட்டவர்கள் தலித்துகள் என்பதினை வெளிப்படையாகச் சொல்லும்போது பாலாவின் படம் 'பரதேசி' ஏன் இந்த உண்மையினை பூடகமாகவேனும் சுட்டுவதில்லை? மனிதாபிமானமற்ற வன்கொடுமைகள் காலனீயத்தினால் மட்டும் நடக்கவில்லை; அவை நம் நாட்டின் உள்ளார்ந்த வன்முறையான சாதி அமைப்பினாலும் நடந்தேறின.

**முல்க் ராஜ் ஆனந்த், டேனியல், புதுமைப்பித்தன் மூவரும் தேயிலைத் தோட்டக் கூலிகளாக புலம்பெயர்த்து அழைத்துச் செல்லப்பட்டவர்கள் தலித்துகள் என்பதினை வெளிப்படையாகச் சொல்லும்போது 'பரதேசி' ஏன் இந்த உண்மையினை பூடகமாகவேனும் சுட்டுவதில்லை?**

முல்க் ராஜ் ஆனந்தின் நாவல் வெளிவந்தபோது, 1937ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் 20 'ஸ்பெக்டேட்டர்' இதழில், 'ஆனந்தின் நாவல் சித்தரிக்கின்றபடிக்கு ஒன்றும் அசாம் தேயிலைத் தோட்டங்களின் நிலைமை இல்லை' என்று கோல்ட்வின் என்ற தேயிலைத் தோட்ட முதலாளி எழுதினார். அவருக்கு செப்டம்பர் 3, 1937 இதழில் பதிலெழுதிய ஆனந்த் தொழிலாளர்களின் நிலைமை குறித்து ஆராய அமைக்கப்பட்ட பிரிட்டிஷ் அரசின் வைட்லி ராயல் கமிஷன் அறிக்கையைச் சுட்டிக்காட்டி அரசு அறிக்கையே ஆங்கிலேயர் தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளிகளை பாலியல், பொருளாதார சுரண்டலுக்கு உட்படுத்துவதாகக் குறிப்பிடுவதை எடுத்துக் கூறினார். தானே நேரில் சென்று இலங்கை, அசாம் தேயிலைத் தோட்ட நிலைமைகளை நேரில் ஆராய்ந்ததாகவும் பதிலளித்தார். ஒரு நாவல் ஏற்படுத்திய தாக்கம் என்பது இங்கிலாந்தில் அப்படிப்பட்டதாக இருந்தது. மேலும், ஐரோப்பிய அளவிலும் நாவல்களைத் தொடர்ந்து சட்ட மாற்றங்களைக் கொண்டு வருவது, குடிமை சமூகத்தினை வலுப்படுவதற்கான நடவடிக்கைகள் எடுப்பது என்பது மரபுகளாகவே உருவாகியிருக்கின்றன. சுரங்கத் தொழிலாளிகளைப் பற்றிய எமிலி ஜோலாவின் நாவல் சுரங்கத் தொழில் குறித்த சட்டங்கள் சீரமைக்கப்படுவதற்கு வழிகாட்டியது, சார்லஸ் டிக்கன்சின் நாவல்கள் குழந்தைத் தொழிலாளர்கள் பற்றிய சட்டங்கள் இயற்றப்படக் காரணங்களாக அமைந்தன.

டேனியலின் நாவல் தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளிகளின் நரக வாழ்க்கையினை நேர்மையாகப் பதிவு செய்திருப்பது டிக்கன்சுக்கோ ஜோலாவுக்கோ ஆனந்துக்கோ எந்த விதத்திலும் குறைவுபட்டதல்ல; ஆனால், அது 1969இல் சுதந்திர இந்தியாவில் வெளிவந்தபோது நம் குடிமை சமூகத்தில் எந்த விவாதத்தையும் உருவாக்கவில்லை. தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளிகளை மையமாக வைத்து நாவல் எழுத வேண்டிய அளவுக்கு டேனியலுக்கு ஏற்பட்ட அக்கறை அவர் ஒரு எம்.பி.பி.எஸ். டாக்டராகவும் கிறித்தவராகவும் இருப்பதானால் ஏற்பட்டது. டேனியல் நாவலினால் 'இன்ஸ்பையர்' ஆகி எடுக்கப்பட்ட பாலாவின் பரதேசியிலோ, விஷக்காய்ச்சலினால் கொத்து கொத்தாக மக்கள் மடியும் போது பார்வையிட வருகின்ற டாக்டரோ, கொள்ளை நோயினை தொழிலாளிகளை கிறித்துவத்திற்கு மதமாற்ற சந்தர்ப்பமாக பார்ப்பதாகக் காட்டப்படுகிறார். அவரும் அவருடைய வெள்ளைக்கார மனைவியும் ஜீஸஸ் குத்துப்பாட்டு ஆடி ரொட்டிகளை வீசியெறிய தொழிலாளிகள் அவற்றைப் பொறுக்கி எடுத்துக்கொள்கிறார்கள். மூலக்கதையை நாவலாக எழுதிய கிறித்தவ டாக்டரான டேனியலோ மருத்துவப்பணி செய்தது மட்டுமல்லாமல், தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளர்கள் சங்கம் உருவாக்கி அவர்களுடைய உரிமைகள் பாதுகாக்கப்படுவதற்கு காரணகர்த்தாவாக இருந்தார். டேனியலின் நாவலால் உந்தப்பட்டு எடுக்கப்பட்டதாகக் கூறும் படம் இப்படியொரு துரோகத்தினை அந்த நாவலாசிரியருக்கும் அவருடைய வாழ்க்கைக்கும் இழைத்திருக்க வேண்டாம்.

'பரதேசி' படக் கதையில் இன்னொரு பெரிய ஓட்டை 48 நாட்களுக்கும் மேலாக கூலித்தொழிலாளிகளாக கங்காணியால் பிடிக்கப்பட்டவர்கள் தேயிலைத் தோட்டத்திற்கு நடந்து செல்வதாக காண்பிப்பது. தென் தமிழகத்திலிருக்கும் சாலூரிலிருந்து நடந்து தமிழகத்திற்குள்ளாக இருக்கிற எந்த மலையகத் தேயிலைத் தோட்டத்திற்கும் நடந்து செல்ல 48 நாட்களுக்கு மேலா பிடிக்கும்? என்ன கதை இது? 1939 என்பது என்ன கற்காலமா என்ன? வழியில் கோவில் குளங்கள், கிராமங்கள் எதுவுமே இல்லையா என்ன? இந்தியா முழுவதும் நடைபயணமாய் தீர்த்த யாத்திரை காலங்காலமாய் யாருமே சென்றதில்லையா? 'பரதேசி' படத்தின் நம்பகத்தன்மையினை வெகுவாக பாதிப்பது இது. போதாக்குறைக்கு 48 நாட்களுக்கு மேலாக நடந்து சோர்ந்து தாடியெல்லாம் அடர்ந்துவிடுகிறவர்களுக்கு அதற்கேற்றாற் போல அப்ளாக்கட்டை கிராப்பில் தலையில் முடி வளர்வதில்லை. என்ன மாயமோ?

கொடி அடுப்பொன்றில் ஓட்டில் புட்டு அவித்தாற்போல நாஞ்சில் நாடனின் சிறுகதை 'இடலாக்குடி ராசாவை' படத்தின் முதல் பாதியில் செருகியிருக்கிறார்கள். அதனால்தான் கதை பாலாவுடையது ஆகிவிட்டது போலும். முதல் பாதியில் வேதிகாவின் படு செயற்கையான நடிப்பும் Tomboyish கதாபாத்திர சித்தரிப்பும் கடுமையான எரிச்சலை ஏற்படுத்துகின்றன. வேதிகாவுக்கும் தன்ஷிகாவுக்கும் கருப்பு மையைத் தான் பூசிவிட்டார்களே கூடவே தலையில் அரைப்படி வேப்பெண்ணெயையும் தலையில் தேய்த்திருக்க வேண்டுமே என்று யாரும் சொல்லவில்லை போலும். ஷாம்பூவின் பளபளப்பில் தலைமுடி வேதிகாவுக்கும் தன்ஷிகாவுக்கும் மட்டும் மின்னுகிறது.

இசைக்கருவிகளும் இசைகளும் நிலப்பகுதிகளை ஆழ் அகத்தில் உணர்வலை அடையாளங்களாய் எழுப்பும் தன்மைகள் உடையன என்பதினைப் பற்றி 'பரதேசி' படத்தின் இசையமைப்பாளர் பிரகாஷுக்கு கிஞ்சித்தும் தெரிந்திருக்கவில்லை. எல்லா நாடகீயமான காட்சிகளுக்கும் சஜாங் சாஜாங் என்று மேற்கத்திய சிம்ஃபொனி போலவோ இசை நாடகம் போலவோ மேலெழும்பும் வயலின் இசை காட்சிகளை நாராசப்படுத்துகிறது; அந்நியப்படுத்துகிறது. 'தேவரீர் காட்சிகளுக்கு ஏற்ற இயற்கையான சப்தங்களையே விட்டுவைத்திருக்கலாமே' என்று கெஞ்சத் தோன்றுகிறது. பாடல்கள் எந்த பாதிப்பையும் நம்மிடம் ஏற்படுத்துவதில்லை. கேட்டால் கேளுங்கள் மறந்தால் மறந்துவிடுங்கள் ரகம்.

மேற்சொன்ன அத்தனை குறைகளையும் தாண்டி நடிப்பினால், காட்சிப்படிமங்களால், கதை கோர்வைப்படுத்துதலால், வசனத்தால் பாலாவின் 'பரதேசி' அபூர்வமான படமாகியிருக்கிறது.

நடிப்பில் அதர்வா கதாபாத்திரத்தின் பாட்டியாக நடித்திருக்கும் மூதாட்டி என் மனதினைக் கவர்ந்தார். வேதிகா (அங்கம்மா) அம்மாவிடம் ஊர்ப்பஞ்சாயத்தில் கைச்சண்டையில் இறங்குவதிலிருந்து, சத்தியம் பண்ணச்சொன்ன எரியும் சூடத்தை அலட்சியமாக அணைத்து விட்டுப் போவதாகட்டும்; படத்தின் பிற்பகுதியில் அங்கம்மா கர்ப்பமாக இருக்கிறாள் என்பது அறிந்து அவள் அம்மா அவளை தலை முழுகி திட்டும்போது அங்கம்மாவை கையைப் பிடித்து தன் குடிசைக்கு அழைத்து வருவதாகட்டும்; மூதாட்டி அசத்துகிறார். முழுப்படத்திலேயுமே வலுவான பார்வையும் தீர்மானமான செயல் ஊக்கமும் கொண்ட கதாபாத்திரமாக அந்த மூதாட்டியே இருக்கிறாள். அவளுக்கு தன் பேரன் இப்படி பொறுப்பில்லாமல் ஒட்டுப்பொறுக்கி என்று பெயரெடுத்து அப்பிராணியாக திரிகிறானே என்ற கவலையும் நியாயமாகவே இருக்கிறது. அங்கம்மாவுக்கு பிள்ளைப்பேறு பார்த்து திருமணத்திற்கு முன்பே பிறந்த அந்த சிசுவை தொப்புள்கொடி ரத்தத்தோடு கையில் ஏந்தி பெரிய சாதனை போல கொண்டாடும் அந்த மூதாட்டி நம் மரபின் வளமான மதிப்பீடுகளின் குறியீடு.

பேரன் ஒட்டுப்பொறுக்கி பலவீனங்களின் மொத்த உருவம். முட்டாளல்ல ஆனால் அப்பாவி. யாசிப்பதற்கும் உரிமையோடு கேட்டு வாங்கி சாப்பிடுவதற்கும் வித்தியாசம் தெரியாதவனாய் இருக்கிறான். தன் இலையை பந்தியில் யாரும் கவனிக்காமல் போகிறார்கள் என்றாலும் அழுகிறான், அடிபடும்போதும் அழுகிறான். தன்ஷிகா கதாபாத்திரத்தின் குழந்தையோடு விளையாடி விளையாடி உறவினை வளர்த்துக் கொள்ளும்போதும்; தன் நண்பனின் மனைவி வெள்ளைக்காரனின் பாலியல் நிர்ப்பந்தங்களுக்கு ஆளாகி வருகையில் அவளை மௌனமாக ஒதுக்கி உதாசீனப்படுத்துவதிலும்; அதர்வா பலவீனமான ஆணொருவனின் நல்ல கெட்ட பக்கங்களை நன்றாக வெளிப்படுத்துகிறார். அவர் பாட்டிக்கு இருக்கக்கூடிய செயலூக்கம் இவருக்கு இல்லாமல் இருப்பதே அவருடைய அடிமைத்தனத்தின் அடிப்படைக் கட்டமைப்பு என்பது பல சமயங்களில் சித்திரமாகிறது.

கங்காணி கதாபாத்திரத்திற்கு வேண்டிய குரூரம் ஜெர்ரியிடம் இல்லை என்று கங்காணி அதர்வாவை அடிக்கும் காட்சியை வைத்து நான் நினைத்தேன்; ஏனெனில், அந்தக் காட்சியில் அடி வாங்குபவனை விட அடிப்பவனின் வேதனை அதிகமாக இருப்பது போல ஜெர்ரியின் முகபாவம் இருக்கிறது. ஆனால், அந்த கதாபாத்திரத்தின் குரூரம் கங்காணி வெளிப்படுத்தும் அலட்சியத்திலும் அக்கறையின்மையிலும் மனிதாபிமானமற்ற சுயநலத்திலும் இருக்கிறது. அடிப்பது, அடி வாங்குவதில் இல்லை என்பது பின்னர் தெளிவாகியது. கால்நடைப் பயணத்தின் போது குற்றுயிரும் குலையுருமாய் விழுந்துவிட்டவனை சுமை கூலி முக்கா பணமா என்று அலட்சியமாக உதறிவிட்டு வருமாறு உத்தரவிடும்போது, தப்பி ஓட முயன்ற அதர்வாவைப் பிடித்து இழுத்து வந்து கங்காணி வீட்டின் முன் நிறுத்தும்போது, ஏன்டா என்னைத் தொந்தரவு செய்கிறீர்கள் என்பது போல நிற்கும்போது என்று

ஜெர்ரி அலட்சியத்தின் மொத்த உருவமாக இருக்கிறார். பிரிட்டிஷ் ஆட்சியிலிருந்து inheritance ஆக நம் அரசியல்வாதிகளிடம், அதிகாரிகளிடம் நாம் பெற்றது இந்த அலட்சியத்தோடு கூடிய சுய நலத்தையே.

தன்ஷிகாவின் நடிப்பும் அபாரம். வேதிகாவைப் போல மிகை நடிப்பில் ஈடுபடவேண்டிய கட்டாயமில்லையாதலால் நுட்பமான பாவனைகள் கைகூடி வருகின்றன. அதர்வா தன் குழந்தையுடன் விளையாடுவது, கால் கழுவி விடுவது என்பதையெல்லாம் பார்க்கும்போது தன்ஷிகாவின் முகத்தில் தெரியும் அபாரமான மலர்ச்சிகள் மின்னல்கள் போல திரையின் சட்டகத்தையே பிரகாசமாக்குகின்றன. அதர்வாவுக்கும் அங்கம்மாவுக்கும் திருமணமாகாமலே குழந்தை பிறந்திருப்பதை அறியவரும் போது அதர்வா அதை அங்கமாதான் என்று நியாயப்படுத்த முயல, பெண்ணைக் குற்றம் சொல்லாதே என தன்ஷிகா சீறுவதும் கச்சிதமாக இருக்கிறது.

சிறு பாத்திரங்களில் நடித்திருக்கும் விக்கிரமாதித்யன் நம்பி முதல் கூட்டங்களில் வரும் குழந்தைகள் வரை பிசிறில்லாமல் நடித்திருக்கிறார்கள். நாஞ்சில்நாடனின் வசனம் பிரமாதமாக இருக்கிறது. இயல்பான பேச்சு மொழி இவ்வளவு வலுவாக வேறெந்த தமிழ் படத்திலும் வெளிப்பட்டதில்லை என்றே நினைக்கிறேன்.

செழியனின் கேமரா வழியாக பிடிக்கப்பட்டுள்ள பதினைந்து காட்சிப் படிமங்களையேனும் இங்கே பட்டியலிட விரும்புகிறேன். இந்தப் படிமங்களின் நகர்வில்தான் பாலாவின் 'பரதேசி' திரைப்படம் நம் ஆழ் மனத்தோடு அந்தரங்கமாகப் பேசும் படமாக மாறிவிடுகிறது.

1. கச்சம்மாள் தன் பேரன் அதர்வா வாய் பிளந்து தூங்குவதை உயரத்தில் உட்கார்ந்து பார்த்திருப்பது.

2. அதர்வா கிராமக் கோவிலில் தலையை ஒரு புறமாய் சாய்த்து கைகளை இல்லையே என்பது போல வைத்துக்கொண்டு கண் மூடி நின்று பிரார்த்திக்கும் காட்சி.

3. கயிற்றுக்கட்டிலில் சம்மணம் போட்டு உட்கார்ந்து சம்மணக் காலோடு பின் சரிந்து கையில் கள் கலயத்தோடு விக்கிரமாதித்யன் உனக்கு எத்தனை பெரியம்மா தெரியுமா என்று சிரிப்பது.

4. சாரி சாரியாக இடம்பெயரும் கூட்டம். வானம் முக்கால்வாசி திரையை ஆக்கிரமிரத்திருக்க ஒற்றை மாட்டு வண்டி முன் செல்ல மூட்டை முடிச்சுகளுடன் அத்தனை பேரும் வரிசையாகப் பின் செல்லும் காட்சி.

5. நீர் நிலையொன்றில் இடம் பெயரும் கூலித் தொழிலாளிகள் அனைவரும் நடைபயணத்தின் போது மிருகங்களைப் போல தண்ணீரில் வாய் வைத்து நீர் அருந்தும் காட்சி.

6. குற்றுயிரும் குலையுயிருமாய் கைவிடப்பட்டவன் தரையில் கிடக்க அவன் கை மட்டும் தூக்கி நிற்க அவன் மனைவி கூட்டத்தினரால் இழுத்துச் செல்லப்படும் காட்சி.

7. பணப்பெட்டியை திறந்து வைத்து கங்காணி, மருத்துவர், பூசாரி உட்கார்ந்திருக்க அவர்கள் முன்னே தேயிலைத் தொழிலாளிகள் அனைவரும் குத்த வைத்து உட்கார்ந்திருப்பது.

8. தப்பி ஓடிய அதர்வாவை சிறை பிடித்து கைகால் கட்டி ஆஸ்பத்திரியில் குப்புறப்போட்டு கணுக்கால் நரம்பினை வெட்டுவது.

9. நாக்கை வெளியே நீட்டி வெள்ளைக்காரி சிலுவை போடுவதற்காக காத்திருக்கும் குள்ள உருவம் கொண்ட தொழிலாளி.

10. தேயிலைத் தோட்ட ஆங்கிலேய முதலாளி வீட்டின் முன்னால் மண்டி போட்டு கதறும் கங்காணி.

11. ஜீசஸ் குத்துப்பாட்டின் போது தொழிலாளிகளின் உணர்ச்சி மிகுந்த வெளிப்பாடுகளைப் பார்த்து கண்களை உருட்டி உருட்டி ஆனந்திக்கும் வெள்ளைக்காரி.

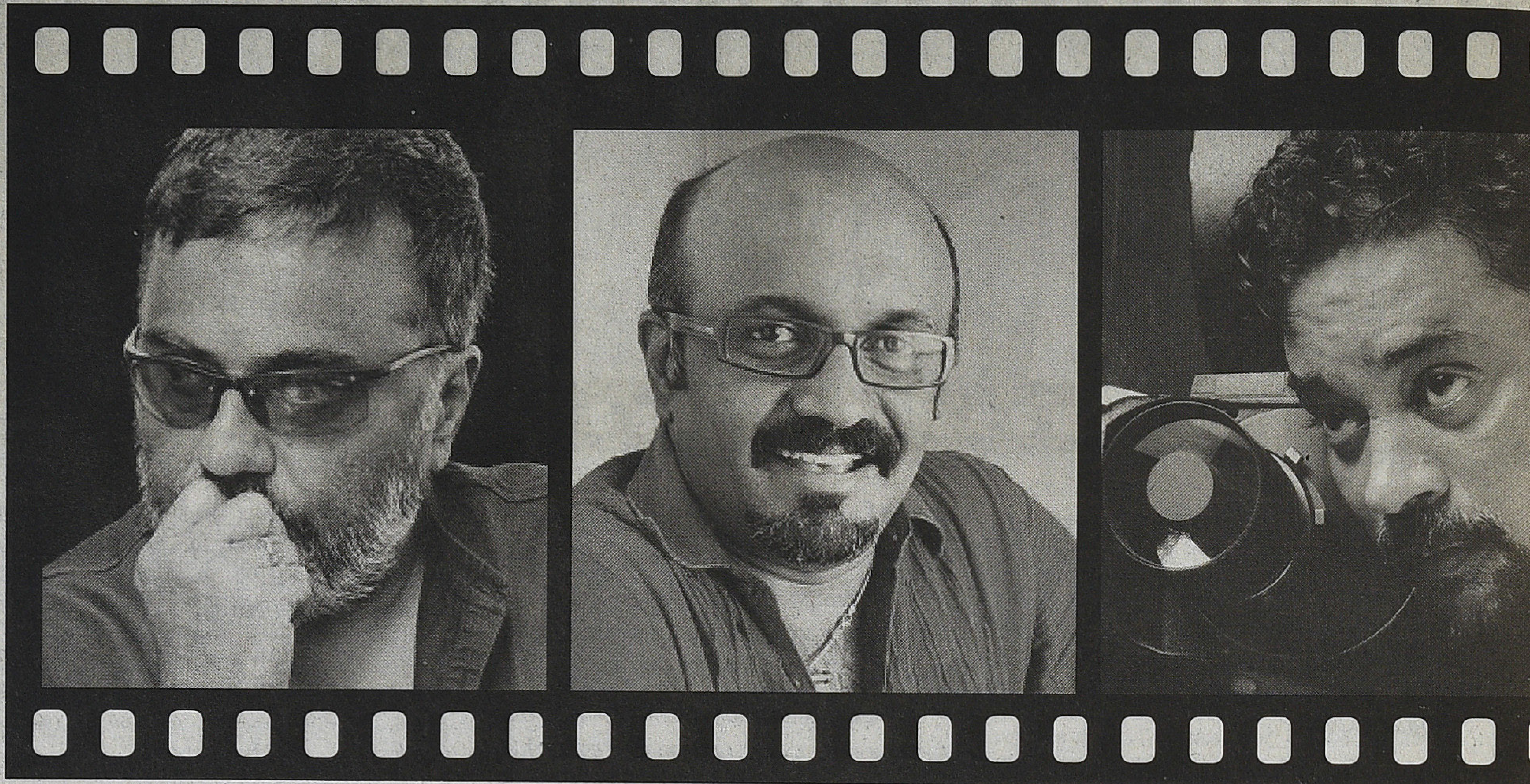
12. சிறு குன்றின் மேல் குழந்தையோடு உட்கார்ந்து வானம் நோக்கி கதறும் அதர்வா.

13. தினசரி அதிகாலையில் கொம்பூத குடிசைகளிலிருந்து வேலைக்குக் கிளம்பும் கொத்தடிமைகள்.

14. பாறையின் மேல் தனித்து உட்கார்ந்து அழும் பெண் குழந்தை.

15. அதர்வா, வேதிகா, குழந்தை ஆகியோர் தரையில் கிடக்கும் கடைசிக் காட்சி.

மேற்கண்ட காட்சிப் படிமங்களும் நான் இங்கே சொல்லாமல் விட்ட பலவும் இணைந்து, தொடர்புறுத்தல்கள் பெற்று, நகர்ந்து நம் அகத்தில் இயங்குகின்ற காலத்தினை உருவாக்குகின்றன. அவ்வாறாக நகர்கிற திரை பிம்பக் கோர்வையில் பாலாவின் பரதேசி எங்கேயெல்லாம் மனிதர்கள் மனிதர்களை அடிமைப் படுத்துகிறார்களோ அவர்களை எல்லாம் பற்றி பேசுகிற கதையாக உலகப்பொதுமை பெறுகிறது. பாலாவின் 'பரதேசி' தமிழ் சினிமாவில் நிகழ்ந்திருக்கும் மகத்தான நிகழ்வு என்பதில் சந்தேகமில்லை. ■

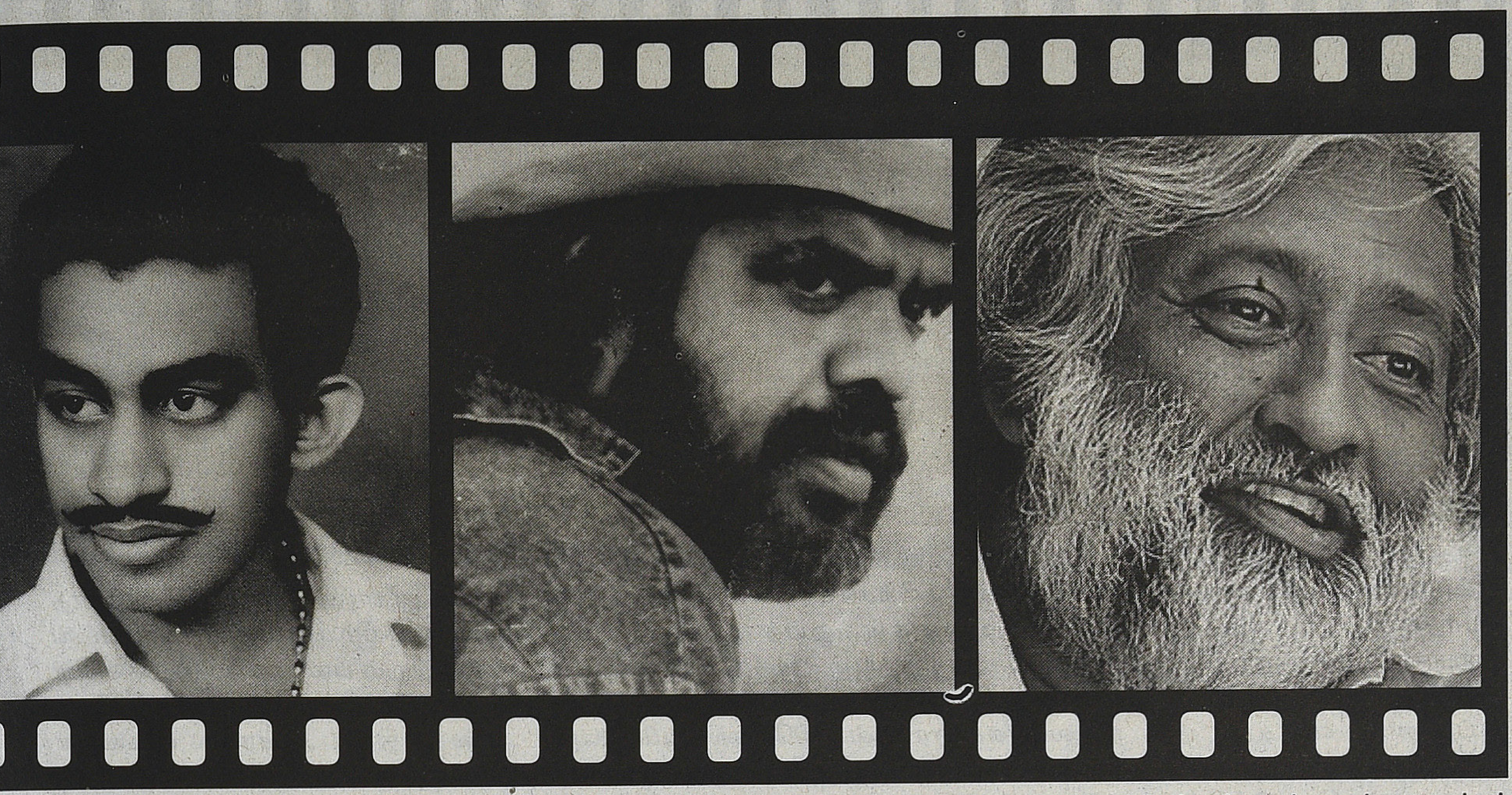


# சினிமா சூனியத்திலோ வெற்றிடத்திலோ உருவாகக்கூடிய ஒன்றல்ல.

அமரர் பி.என். சுந்தரம்
நேர்காணல்: சொர்ணவேல்

ஒளிப்பதிவாளர் கர்ணனைப் பற்றி எண்ணிப்பார்க்கையில் 'ஸ்பேகெட்டி வெஸ்டர்ன்ஸ்' என்று சொல்லப்படக்கூடிய அமெரிக்க ஸ்டுடியோக்களின் துணையுடன் இத்தாலியின் தெற்குப் பகுதிகளில் எடுக்கப்பட்ட செர்ஜியோ லியோனியின் 'வெஸ்டெர்ன்ஸ்' ஞாபகத்தில் வருகின்றது. இசையைக்கூட அதிலிருந்தே எடுத்திருக்கிறார். என்னியோ மாரிகோனியின் இசையின் தாக்கம் தெளிவாக உள்ளது.

சினிமாவே தொழில்நுட்பம் சார்ந்த கலைதானே. அது மேற்கிலிருந்து வந்திருக்கலாம். ஆயினும், ஹாலிவுட் ஸ்டுடியோக்கள் நலிவடைந்த 1950களின் இறுதியாண்டுகளில் வெஸ்டர்ன்ஸிற்கு உயிர்கொடுத்தது குறைந்த செலவில், ஹாலிவுட் ஸ்டியோக்களின் உறுதுணையுடன் இத்தாலிய இயக்குநர்கள் இத்தாலியில் எடுத்த ஸ்பேகட்டி வெஸ்டர்ன்ஸ்தான். லியோனியின் சினிமொழி அபூர்வமானது. 1960களில் எடுக்கப்பட்ட அவரது படங்களான 'பார் எ பிஸ்ட் புள் ஆப் டாலர்ஸ்' (1964), 'பார் எ ப்யூ டாலர்ஸ் மோர்' (1965), மற்றும் 'த குட்', "த பேட்", 'எண்ட் த அக்லி' (1966) ஆகியவை சினிமா சரித்திரத்தில் மைல்கற்கள். முக்கியமாக, மிக அகலமான நிலக்காட்சிகளிலிருந்து மிக அருகிலிருந்து சட்டகப்படுத்தப் பட்டிருக்கும் அண்மைக்காட்சிக்குத் தாவுவது, சினிமொழியில் பேசா மொழிக் காலத்தில், க்ரிப்பித், ஐஸன்ஸ்டெயினின் காலம் தொட்டு, உள்ளதுதான்; என்றாலும், லியோனி அதன் எல்லையை ஒரு படி விரிவுபடுத்தி, புதிய ரீதியில் தொகுப்பின் மூலம் வெளியைக் கட்டமைத்து, சினிமாவின் ப்ளாஸ்டிக் தன்மையிலுள்ள சாத்தியங்களை முன்னிறுத்தினார். அத்தகைய ப்ளாஸ்டிக் தன்மையை,

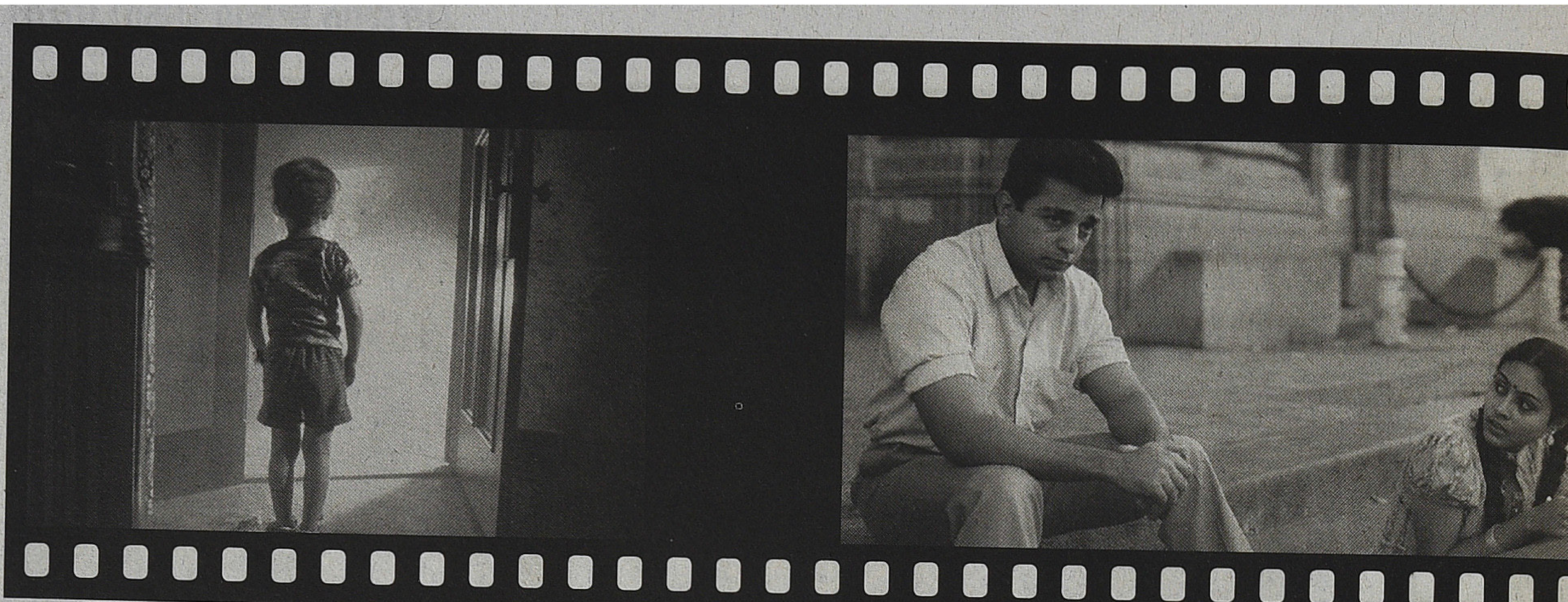


படங்கள் (இடமிருந்து வலமாக): பி.சி.ஸ்ரீராம், ரவி கே.சந்திரன், சந்தோஷ்சிவன், பத்மராஜன், பரதன், மது அம்பாட்

**கலை வெளிப்பாடுடன் கூடிய, பொருளீட்டக் கூடிய சாத்தியங்களே சினிமாவை என்றும் பல கலைஞர்களையும் வியாபாரிகளையும் போலிகளையும் மற்றும் இம்மூன்று பரிமாணங்களுடன் போராடும் மானுடர்களையும் தன்பால் இழுக்கிறது.**

சிசிலியிலுள்ள, தொன்றுதொட்ட வரண்ட நிலத்தின் மேல் அவர் ஊடாட விடும்பொழுது, சினிமா அமெரிக்க வெஸ்டர்ன்ஸ் சரித்திரத்திலிருந்து வேறு பரிமாணம் கொள்கிறது. அத்தகைய பரிமாணம் வெஸ்டர்ன்ஸின் வரலாறில் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி அதன் போக்கையே மாற்றுகிறது. தொழில்நுட்பம் அல்லது சினிமாவின் தொழிற்சாலை சார்ந்த கலை யுக்திகள் மேலைநாடுகளிலிருந்து வந்திருக்கலாம். ஆயினும் அதன் அழகியல் கலாசாரம் சார்ந்து, மண்ணும் மாந்தர்களும் சார்ந்து, அந்தந்த வெளிகளுக்கு ஏற்ப நுண்ணிய வடிவத்தை அடைகிறது. ஒரு மேதையின் கையில் உருவாக்கப்பட்ட அத்தகைய சினிமாவை திரையில் பார்க்கும் ஒவ்வொரு முறையும் ஒரு அற்புத நிகழ்வாக பிரதியெடுத்து நகலாக்க முடியாத நிகழ்த்துக்கலையாக விரிகிறது. பார்க்கும் பொழுது கண்டுபாவித்து, இதைப் போலவே ஒன்றை எடுக்க வேண்டும் என்ற ஆவல் சினிமா எடுப்பவனுக்கும் பார்ப்பவனுக்கும் கூட ஏற்படுவது இயல்பானதே. நமது சகல உணர்வுகளையும் தூண்டக்கூடிய சினிமா நமது ஆழ் மனதைத் தீண்டும்பொழுது அத்தகைய உணர்வுகளின் எழுச்சி இயல்பானதே. ஆயினும், அவ்வுணர்வுகளை வடிவமைத்து சினிமொழியில் கவிதையாக செதுக்கும் அழகியலும் லாவகமும் எல்லோருக்கும் கைகூடுவதில்லை.

ஜப்பானிய கலைஞன் அகிரா குரோசாவாவை எடுத்துக் கொண்டால், ஜான் போர்டின் வெஸ்டர்ன்ஸில் அவர் மனம் லயித்ததைப் பல இடங்களில் சொல்லியிருக்கிறார். பின்னர் அவரது 'யோஜிம்போ' *(1961)*, பல மேலைநாட்டு இயக்குநர்களுக்கு வெஸ்டர்ன்ஸின் கதையாடலின் சூக்குமத்தை அதன் சினிமொழி மூலம் விளக்கியது. அவரது 'ஹிட்டன் போர்ட்ரஸ்' *(1958)* 'ஜியார்ஜ் லூகாஸின் ஸ்டார் வார்ஸ்'க்கு காரணமாகயிருந்தது என்று லூகாஸும் அவரது எல்லா நேர்காணல்களிலும் பதிவுசெய்திருக்கிறார். இவ்வாறு காற்றைப் போல பயணிக்கும் சினிமா அதன் மணத்தை அங்கங்கு எடுத்துச்சென்று நுண்ணிய மனங்களை பாதிப்பது இயல்பானதே. ஆயினும், காற்றை காசாக்க விழையும்பொழுது, நாம் மணத்தை மாசாக்கி சக்கை யாக ஒன்றைப் பிழிந்து விற்றுக் கொண்டிருப்பது, தொழிற்கூடம் சார்ந்த, கலை என்ற சினிமாவின் தொழில் சார்ந்த, வியாபாரம் சார்ந்த தன்மையின் நிரந்திரமான யதார்த்தம். ஆயினும், தொழிலும் கலையும் முரணியங்கும் வெளிகளிலுள்ள, கலை வெளிப்பாடுடன் கூடிய, பொருளீட்டக் கூடிய, சாத்தியங்களே சினிமாவை என்றும் பல கலைஞர்களையும் வியாபாரிகளையும் போலிகளையும் மற்றும் எல்லையில்லாமல் கலக்கும்



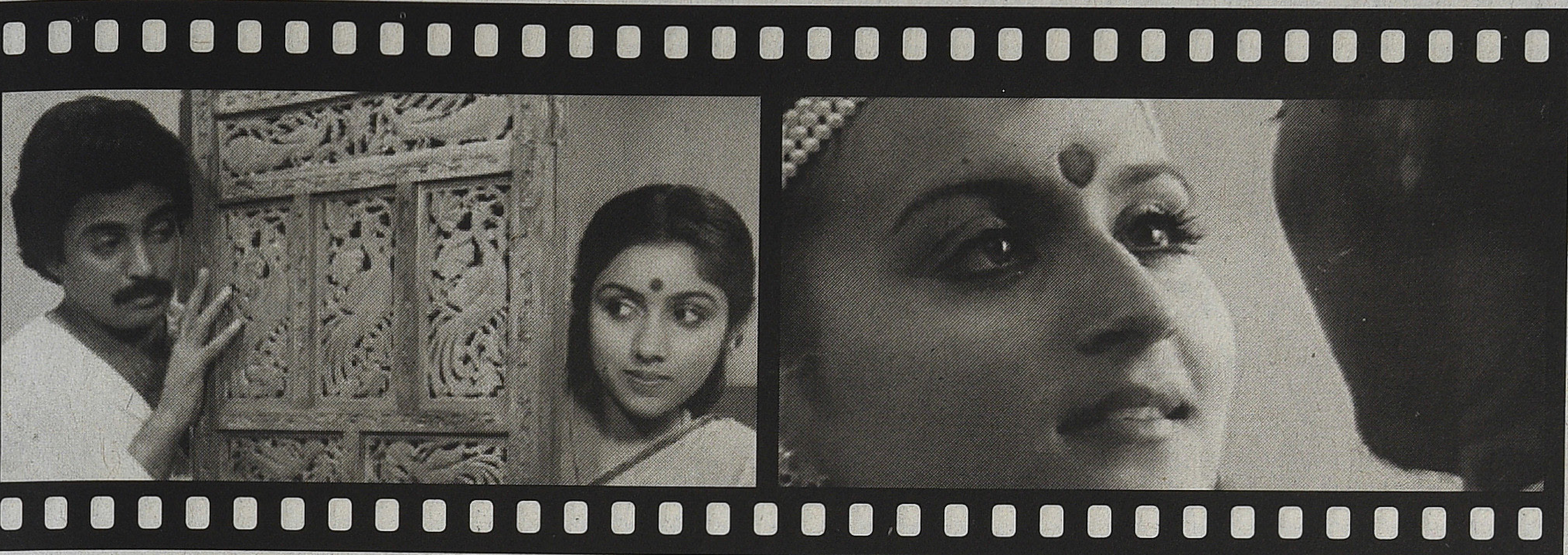
இம்மூன்று பரிமாணங்களுடன் போராடும் மானுடர்களையும் தன்பால் இழுக்கிறது. வியாபாரியாக பணம் பண்ண வரலாம், இல்லை இப்பணம் எனக்கு ஒரு நல்ல திரைக்கதையை அமைக்க கால அவகாசம் கொடுக்கிறது என்று கூறலாம்; ஆயினும், அடிப்படையில் அதன் பொருளாதார அடிப்படையே அதன் ஈர்க்கும் சக்தியாக உள்ளது. மேலும், இத்தகைய பொருளாதார அடிப்படையே ஒரு பிரமை, ஒரு மாயை என்பது எக்காலமும் நான் சினிமா தொழிலுக்கு வந்த 1950களிலிருந்து இது லாபமற்ற நசிந்து கொண்டிருக்கும் தொழில், அதன் இறுதிக் கட்டத்தில் இருக்கிறது என்ற சதா ஒலிக்கும் சொல்லாடல்களை உறைக்கும். ஆயினும், இன்றளவும் அது செத்து பிழைத்து தழைத்துக் கொண்டுதான் உள்ளது. ஒரு குக்கிராமத்தின் சாலையோர மரத்தில், அமாவாசை இருட்டில் அமர்ந்திருக்கும் பேயையொத்த சினிமா, திகிலுடன், பல கதைகளை தன்னைப் பற்றி பரப்பிக்கொண்டு பயணிகளின் மனதை ஆக்கிரமித்து, தனது புதிர்நிலையில் மனம் லயித்து புன்னகைத்துக் கொண்டிருக்கிறது. அங்கே பார் என்ன நடக்கிறது என்கிறோம் நாம்... ஐரோப்பாவில பார் என்ன நடக்கிறது என்று மாய்ந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் அமெரிக்கர்கள்... இங்கு புதிய அலைகள் ஓய்ந்து விட்டது... ஈரானையும் கொரியாவையும் பாருங்கள் என்கிறார்கள் பிரஞ்சுக்காரரர்கள். கிரோஸ்தாமியையும் மக்பல்பஃபையும் பாருங்கள் என்கிறார்கள். கோதார் ஒரு படி மேலே சென்று, சினிமா கிரிபித்துடன் ஆரம்பித்து கிரோஸ்தாமியுடன் முடிந்துவிட்டது என்கிறார். ஆயினும், டிஜிட்டல் வடிவிலுள்ள புதிய ஜின்னுடன், புதிய ஜீபூம்பாவாக பரிணமித்து, புதிய கதையாடல்களுக்கான சாத்தியங்களுடன், கனவு எனும் மாயக்காற்றில் ஏறி, என்றுமில்லாத அளவு சுறுசுறுப்பாக சினிமா பயணித்துக் கொண்டிருக்கிறது.

**டிஜிட்டல் வடிவிலுள்ள புதிய ஜின்னுடன், புதிய ஜீபூம்பாவாக பரிணமித்து, புதிய கதையாடல்களுக்கான சாத்தியங்களுடன், கனவு எனும் மாயக்காற்றில் ஏறி, என்றுமில்லாத அளவு சுறுசுறுப்பாக சினிமா பயணித்துக் கொண்டிருக்கிறது.**

கர்ணன் அவர்களைப்போல வித்தியாசமான ஸ்டுடியோ ஒளிப்பதிவாளர்கள் என்று யாரைச் சொல்லலாம்?

தம்பு, ஜி.கே. ராமு, கன்னட திரையுலகில் நிகரில்லாது விளங்கிய எஸ்.வி. ஸ்ரீகாந்த் நாங்கள் ஒரே அறையில் தங்கியிருந்து, 'பகல் பேச்சும் இரவில் கனவும்' என்ற பாரதியின் பாங்கில், சினிமா கனவில் சஞ்சரித்த காலங்கள் ஞாபகம் வருகிறது. ஸ்ரீகாந்த், மாமேதை புட்டண்ணா கனகலுடன் பணிபுரிந்தது அவர்கள் இருவர்களது பாக்கியம். 'கெஜ்ஜே பூஜே' (1969) இன்றளவும் பேசப்படும் படம்; ஸ்ரீகாந்தின் என்றும் அழியாத ஒளி ஓவியம். ராஜ்குமாரின் படங்கள் மற்றும் பல முக்கிய நடிகர்களை நட்சத்திரங்களாக பரிணமிக்க வைத்ததில் அவரது கைவண்ணத்தைக் காணலாம். மஸ்தானின் கைவண்ணத்தில் மக்கள் திலகம் எம்.ஜி.ஆர். சிறப்பாக ஜொலித்ததைப் போன்று. அண்ணாவின் 'வேலைக்காரி' (1949) தொட்டு மஸ்தானின் தனித்துவத்தைப் பார்க்கலாம். ஜி.கே. ராமு நாடோடி மன்னனில் (1958) தனது ஸ்டுடியோ கலாசாலை பயிற்சியை பெருமையுடன் வெளிப்படுத்தியிருப்பார். இன்றைய மாணவர்களை சந்திக்கும் பொழுது பழைய ஒளிப்பதிவாளர்களின் பெயர்கூட அவர்களுக்குத் தெரியாமல் இருப்பது விசனத்தை ஏற்படுத்துகிறது.

ஒரு வகையில் தேய்ந்து போன பிரிண்டுகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட டிவிடிக்களில் அவர்களுக்கு பழைய ஒளிப்பதிவாளர்களின் கலையம்சத்தில் எதுவும் இல்லாதது போன்று தோன்றலாம். நான் சமீபத்தில் கலந்து கொண்ட கல்லூரி விரிவுரையாடலில் 1980களின் ஒளிப்பதிவில்கூட அவர்களுக்கு அக்கறையில்லை என்பதைக் கேட்டு திகிலுற்றேன். இன்றைய டிஜிடல் சினிமாவின் சாத்தியங்கள் நாங்கள் அன்று கண்ட கனவை நிறைவேற்றியிருக்கிறது என்பது உண்மை. ஆயினும், 1980களில் வந்த படங்களைப் பற்றிக்கூட, அழுக்கு களையப் படாமல் லாண்டரியிலிருந்து வந்த துணிகளைப் போல அவர்கள் பேசியது அவர்களது அறியாமை



படங்கள்: (இடமிருந்து வலமாக): Close Encounters of the Third Kind, நாயகன், மௌனராகம், வைசாலி

யையே உணர்த்தியது. இன்று ஒளிப் பதிவைவிட, டிஜிட்டல் இண்டர் மீடியெட் என்கிற, படமெடுத்த பிறகு படத்தை வெளியிடும் தருணத்திற்கு ஊடாக பிரதியெடுப்பதற்கு முந் திய இடைநிலை கட்டத்தில் டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பம் கொண்டு ஒலி ஒளியை சீரமைத்து அழகு படுத்துவதைக் குறிக்கிறது. அழுக்கும் மாசும் அகற்றி கடலையும் ஆகாயத்தையும் மாசற கட்டமைத்து சினிமாவில் போலல்லாது டிஜிடல் ஓவியத்திலுள்ளதைப் போல வடி வமைக்கிறார்கள். நமது வாழ்வில் நாம் காணும் சென்னையிலும் கிராமங்களிலும் உள்ள வீதிகளையும் வீடுகளையும் அதீத துப்புரவு செய்து செயற்கையாக அழகுபடுத்தி யதார்த்தத்திலிருந்து அவற்றை விலக்கிவிடுகிறார்கள். இத்தகைய அழகியலில் பல சமயங்களில் செயற்கையான ஒரு இருண்மையை தூவினாலும் ஒளிப்பதிவாளரின் தனித்திறன் என்று ஒன்று மனதில் நிற்க மறுக்கிறது. மொழியின் நுண்ணிய சலனங்கள் மறைந்து, எல்லாப் படங்களும் சலவை செய்யப்பட்ட ஒரு மொழியில், எங்களது காலத்தைப் போலல்லாமல் தனது கட்டுப்பாட்டில் இருக்கும் ஒரு வார்த்தை வங்கியிலிருந்து, தனித்துவமில்லாத கம்ப்யூட்டரைக் கொண்டு கவிதை எழுதுவதாகப் படுகிறது. டிஜிட்டல் சினிமாவிற்கான அழகியல் வருங்காலத்தில் வரலாம். தற்சமயம் அதன் சாத்தியங்கள் என்ற மாயையிலேயே பெரும்பாலான வர்கள் உழன்று கொண்டிருப்பதாகப் படுகிறது.

ஆயினும் பி.சி. ஸ்ரீராம், சந்தோஷ் சிவன், ரவி கே. சந்திரன் ஆகியோரின் பெருவழி சினிமா ஒளிப்பதிவு தனித் துவம் நிறைந்த ஒன்றாக இருப்ப தாகவே எண்ணுகிறேன்.

ஆமாம். நான் சினிமாவில் வேர் விட்டுவந்த அத்தகைய ஒளிப்பதி வாளர்களைப் பற்றிப் பேசவில்லை. ஸ்ரீராமும் ரவி கே. சந்திரனும் சட்டகப்படுத்துதலிலேயே அவர் களது பயிற்சியும் மெனெக்கெடலும் தெரியும். கே. ராமச்சந்திர பாபுவைப் பற்றியும் இங்கு பேசவேண்டும். ஜான் ஆப்ரஹாமின் படங்களிலிருந்து கே.ஜீ. ஜியார்ஜின் 'ஸ்வப்னாதனம்' (1976) மற்றும் ஹரிஹரனின் 'வடக் கன் வீரகதா' (1989) வரை அவரது வீச்சு முக்கியமானது. அத்தகைய தமையனைக் கொண்ட ரவி கே. சந்திரனும் அக்கறையுடன் ஒளிப்பதிவு செய்வது நிறைவான விஷயம். சந்தோஷ் சிவன் யதார்த்தத்தையும் பரிச்சார்த்த அழகியலையும் ஒருங்கே இணைத்துச் செல்பவர். வண்ணங் களின் மூலம் ஆச்சரியத்தை அளிப் பவர்.

ஆயினும் ஸ்டூடியோவிலிருந்து வந்த எனக்கு அருகாமையிலிருப்பவராக நான் உணர்வது ஸ்ரீராமைத்தான். இன்றைய இளைஞர்கள், தமிழ் சினிமாவில் ஒளிப்பதிவு ஸ்ரீராமி லிருந்து ஆரம்பித்தாக எண்ணுவது எனக்கு உடன்பாடு இல்லாதது என்ற போதிலும். ஸ்ரீராமின் சட்ட கங்கள் க்ளாசிகல் ஹாலிவுட் சினிமாவை நினைவுறுத்துவது தற் செயலானதல்ல. அவரது நேர்காணல் களில் சன் தியேட்டரிலும் மற்ற சென்னை தியேட்டர்களிலும் அவர் பார்த்த படங்களைப் பற்றி கூறியிருக்கிறார். ஸ்பீல்பர்கின் 'க்ளோஸ் என்கௌண்டர்ஸ் ஆப் தி தர்ட் கைண்ட்' (1977) பெரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது என்று சொல்லலாம். நான் அதை இங்கு பிலிம் ஃபெஸ்டிவலில் பார்க்கையில் என்னுடன் இருந்த இளம் ஒளிப் பதிவாளர்கள் அப்படத்தை எண்ணியெண்ணி வியந்ததைக் கண்டிருக்கிறேன். அப்பொழுது வந்த அமெரிக்கன் சினிமாட்டோகிராபர் இதழில் அதன் நிகரில்லா ஒளிப் பதிவாளர் வில்மோஸ் ஜிக்மாண்டின் நேர்காணலிலிருந்து, எச்.எம்.ஐ. என்கிற சூரிய வெளிச்சத்துக்கு நிகரான வெளிப்புற வெளிச்சத்தை தரக்கூடிய லைட்டுகளைப் பற்றி தெரிந்துகொண்டேன். அத்தகைய லைட்டுகளின் ஒரு நீலத்தன்மையில் நாங்கள் மயங்கினோம். மற்றும் எவ்வளவு நேரம் எரிந்தாலும் அந்த லைட்டுகள் சூடாகாது. எங்கள் காலகட்டத்தில் வெளிப்புறப் படபிடிப்பில் வெளிச்சம் கொடுப்பது என்றால் டங்ஸ்டன் லைட் என்று சொல்லக்கூடிய உட்புற லைட்டு களுக்கு நீல பில்டர் அலலது ஜெல்கள் கொடுத்து லைட்டின் தன்மையை மாற்றி போராட வேண்டும். எச்.எம்.ஐ. லைட்டுகள் 80களில் சினிமா அழகியலை மாற்றியமைத்ததில் முக்கிய பங் காற்றின. அதைக் கொண்டு வெளிப்புறங்களிலும் இரவு நேரக் காட்சிகளிலும் ஒளிப்பதிவாளர்கள் சினிமாவின் சாத்தியங்களை விரிவு படுத்தி அசத்தினார்கள்.

ஆயினும், அந்தக் காலகட்டத்து ஒளிப்பதிவு அழகியல் சாத்தியங்களை

பரிசோதித்து சினிமொழிக்கு பெருமை சேர்த்தவர்களில் முதன்மையானவர் பி. சி. ஸ்ரீராம். அவர் இயக்நனர் மௌலியுடன் பணியாற்றிய கருப்பு வெள்ளைப் படங்களும்; மணிரத்தினத்தின் இயக்கத்தில், இளையராஜா அவர்களின் இசையில் உருப்பெற்ற படங்களான 'மௌன ராகம்' (1986) மற்றும் 'நாயகன்' (1989) ஆகியவையும் தமிழ் மற்றும் இந்திய சினிமா சரித்திரத்தில் சாதனைகள். 'மௌன ராகம்' சினிமா விற்கான ஒரு யதார்த்த அழகி யலைக் கொண்டிருந்த போதிலும், அதிலும் நாயக னிலும் ஸ்ரீராமின் மிகையதார்த்த அழகியலைக் காணலாம். நாயகனில் வெண்கல, பித்தளைப் பாத்திரங்கள் கொண்டு டங்ஸ்டன் லைட் சார்ந்த ஒரு மஞ் சள் வண்ணத்துடன் எச்.எம்.ஐ. லைட்டுகளின் நீல வர்ணத்தையும் கலந்து ஒரு நவீன ஓவியத்தை தனக்கேயுரிய பாணியில் வடித் திருப்பார். அவரது செவ்வியல் ஸ்டூடியோ சார்ந்த தாக்கத்தை அவர் கதாபாத்திரங்களின் தலைகளில் கொட்டும் நீல வெளிச்சத்தின் அழகியலில் காணலாம். அதற்குப் பின் வந்த அக்னி நட்சத்திரத்தில் (1988) அவரது ஒளி அழகு அதீத நடைகொண்டு தாய் மொழியின் உக்கிரத்துடன் சத்தமாக பேசுவதை உணரலாம். நமது கலாசாரத்தின் மிகையதார்த்தம் அதன் க்ளை மேக்ஸில் தெரியும். அந்த ஒளி சார்ந்த மெலொடிராமாவே ஸ்ரீராமை ஒரு தனித்துவம் நிறைந்த தமிழ் கவிஞனாகவும் வெளிப்படுத்துகிறது. பூனா இன்ஸ்டிட்யூட்டிலிருந்து வந்த உங்களது நண்பரான மகாகலைஞன் மது அம்பாட்டிலிருந்து (1990) ஸ்ரீராம் இங்கு மாறுபடுகிறார்.

நானும் மலையாளத்தில் பல படங்களில் பணியாற்றி இருக்கிறேன். ரகுவரன் மலையாளத்தில் நடித்த முதல் படமான காக்காவை (1982) இயக்கி இருக்கிறேன். அங்கு கலை சினிமாவிற்கான ஒரு வெளி அப்பொழுது இருந்தது. சின்ன பட்ஜட்டில் கமர்ஷியல் படங்களையும் எடுத்து சில சோதனை முயற்சிகளில் இறங்க சாதகமாக இருந்த காலகட்டம் அது. அங்கு கலை சினிமாவில் மது அம்பாட் போன்றவர்கள் சினிமாவிற்கான ஒளிப்பதிவு அழகியலில் புதிய பரிமாணங்களை ஆராய்ந்து் கொண்டிருந்தார்கள். 'புருஷார்த்தம்' (1987), 'ஸ்வாதி திருநாள்' (1987), 'வைஷாலி' (1988), 'அமரம்' (1991) போன்ற படங்களின் மூலம் ஒளிப்பதிவு அழகியலின் உச்சத்தை தொட்ட மது அம்பாட்டை உலகின் ஆகச் சிறந்த ஒளிப்பதிவாளர்களில் ஒருவர் என்று சொல்வதில் எனக்கு ஐயமில்லை. அவருடன் பணியாற்றிய நிகரில்லா ஓவியர் பி. கிருஷ்ணமூர்த்தியின் ஆர்ட் டைரக்ஷனும் இந்திய சினிமாவிற்கு ஒரு கொடை. ஓவியர் கிருஷ்ணமூர்த்தி 1970, 80களில் இந்திய புது சினிமாவை வடிவமைத்த அதிமுக்கியமானவர்களில் ஒருவர். மௌனமாக இருப்பவர். நிறைகுடம் தளும்பாது.

ஆயினும் தற்கால மலையாள சினிமாவில் அன்றைய ஜான் ஆபிர ஹாம், அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன், அரவிந்தன் ஆகியோரின் ஆழமான தடங்களைக் காணக் கிடைக்க வில்லையே?

இந்திய புது சினிமா இயக்கம் என்பது அந்த 1970/80 கால கட்டங்களில் உச்சத்தைத் தொட்டு மறைந்த ஒரு அலை. புது அலைகள் ஓயாமல் அடிப்பதுதானே கடல் உயிர்ப்புடன் இருப்பதற்கான சாட்சி. அன்று இருந்த பிலிம் ஸொசைட்டிக்குச் சென்று படம் பார்த்து அளவளாவி கலை சினிமாவை ஆதரித்த நடுத்தர வர்க்கம், உலகமயமாதலின் அலையில் நுகர்வோராக தன்னை அடையாளப்படுத்திக்கொண்டு கலைப்பாசாங்கு நிறைந்த படங்களில் மயங்கிக் கொண்டிருக்கையில், இன்று அதற்கேத்த படங்கள்தானே உருவாக்கம் பெறும். சினிமா என்பது சூனியத்திலோ வெற்றிடத்திலோ உருவாகக் கூடிய ஒன்றல்ல. ஆயினும், என்னுடைய பார்வையில் இன்றைய மலையாளப் படங்கள் இன்றைய தமிழ் சினிமாவைப் போல நலமாக தழைத்துக் கொண்டு தானிருக்கின்றது. ராமு கரியத்தும் ஏ.வின்செண்டும் பரதனும் பத்ம ராஜனும் விட்டுச்சென்ற ஒத்தையடிப் பாதையில் லோஹித தாஸும் ஜயராஜும் மற்றவர்களும் பயணித்து அது மும்முரமாகவே உள்ளது. கலை சினிமாவில் பொதுவாக சினிமாவின் வியாபார இயல்பு மறைக்கப்படுகிறது. அரசு ஸ்தாபனமான தேசிய திரைப்பட வளர்ச்சிக் கழகத்தை நம்பியோ அல்லது மரத்தொழில், ரைஸ்மில்காரர் போன்ற ஒரு சிறு தொழிலதிபர் / வியாபாரியின்

அக்னிநட்சத்திரம் காட்சிகள்

தலையில் பாரத்தைப் போட்டு பயணிப்பது, பெருவழி சினிமாவின் பேராசையைப் போன்றே தனது மையத்தில் ஒரு இருமையைக் கொண்டுள்ளது. அதனாலேயே சினிமாவை வைப்பாட்டியாகக் கருதும் ஒரு போக்கு இங்கிருக்கிறது. அந்த வகையில் மத்திமபாதை சினிமா எனக்கு ஏற்புடையதே. சினிமா எனும் பேயின் பெரும் தீனியை அது மறைக்க முயல்வதில்லை. வியாபார நோக்குடன் ஒரு கலையழகை நாடுவது நியாயமான ஒன்றாகவே படுகிறது. ஆயினும், 100 வருட சினிமா சரித்திரத்தில் பரதன், மஹேந்திரன் மற்றும் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய சிலரே அங்கு ஆழமான தடத்தை பதித்திருப்பது அது எவ்வளவு நுண்ணிய பயணம் என்பதை உணர்த்துகிறது.

என்னைப் பொறுத்தவரை தமிழ்நாட்டிற்கும் கேரளத்திற்கும் பயணித்துக் கொண்டிருந்தவன் என்றாலும் தமிழின் பெருவழி சினிமாவிலேயே மனம் லயித்தேன். அது எனது ஸ்டுடியோ கால இளம் பருவத்தின் காரணமாக இருக்கலாம்.

நாம் ஒளிப்பதிவாளர் கர்ணன் அவர்களைப் போல மற்ற ஒளிப்பதிவாளர்களைப் பற்றிப் பேச இந்த அமர்வு...

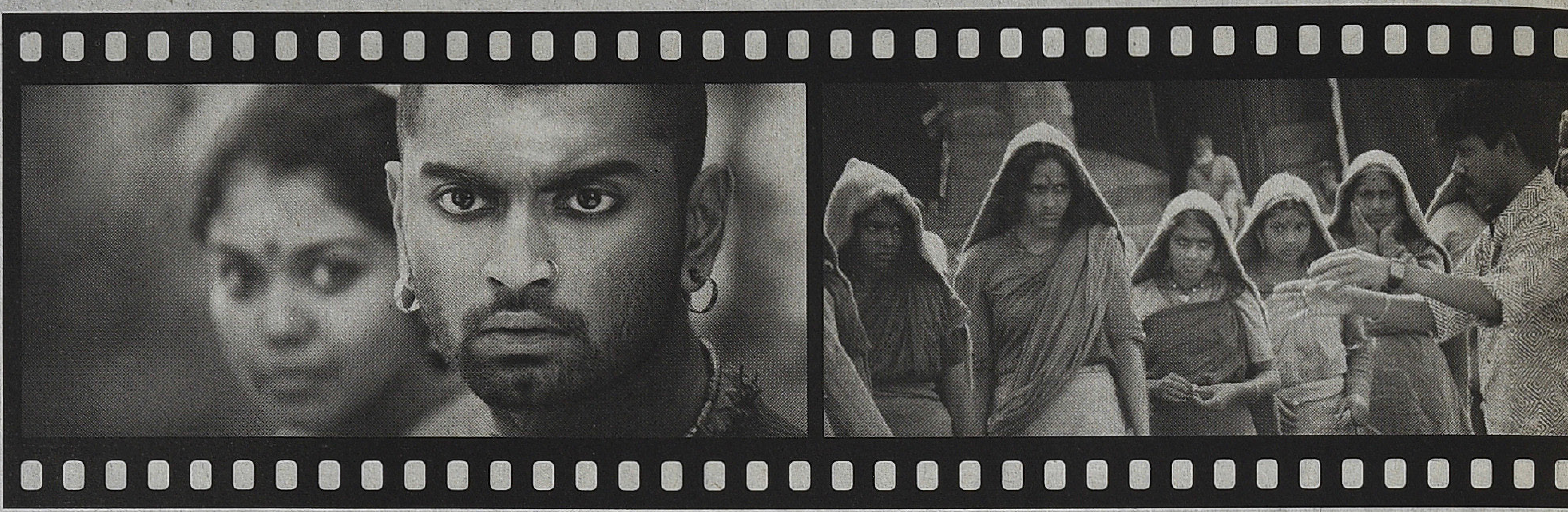
(உரத்த சிரிப்பொலியுடன்) மூன்றரை மணிநேர ஸ்டுடியோ சினிமாவைப் போல எனது கிளைக்கதைகள் நீண்டுகொண்டே போகிறது.

ஆயினும் சுவாரசியம் நிறைந்த கதையாடலிது.

ஆம். ஸ்டுடியோ இதிஹாசத்தை பற்றி பேசுகையில், எதைச் சொல்வது எதை விடுவது என்கிற விஷயமே, அந்த ஞாபகங்களின் நுழைவாயிலிலேயே என் பின்னோக்கிய பயணத்தை நிறுத்தி விடுகின்றது. பொதுவாக வருபவர்கள் நீ என்ன படங்களில் வேலை செய்தாய் எனபார்கள். நான் பதிலை முடிக்கும் முன்பே அடுத்த கேள்வியை கேட்பார்கள். எனக்கும் அது ஒரு சடங்காக ஆகிவிட்டது. உங்களுடன் இது தொந்தரவான, ஆனால் இன்பகரமான நிகழ்வாக, ஞாபகங்களின் இனிப்பை சுரக்க வைப்பதாக தொடர்ந்து நீண்டு கொண்டிருக்கிறது.

அந்த காலகட்ட ஒளிப்பதிவாளர்களில் எல்லாரும் அறிந்த கே. ராம்னாத்தைப் பற்றி இங்கு கூற வேண்டும். திரைப் பள்ளிகள் வருவதற்கு முன்னரே திரைப் பள்ளி மாணவர்களை விட அதீத சினிமா தாகத்தில் இருந்தவர் அவர். அவருடன் நேரடியாக பழகும் வாய்ப்பு எனக்கு அமையவில்லை. ஆயினும் அவரிடம் தொழில் புரிந்தவர்கள், இணை ஒளிப்பதிவாளர்களாக பணிபுரிந்தவர்களிடம் பணியாற்றியிருக்கிறேன். ரஷ்ய இயக்குநர்களான ஐஸன்ஸ்டெயினையும் டோவ் சென்கோவையும் அக்கறையுடன் அணுகிய ராம்னாத் அமெரிக்க கிங் விடோரையும் அதே அளவு நேசித்தார். ஏழை படும் பாடில் (1950) இந்த தாக்கங்களைக் காணலாம். 'இந்தியன் செசில் பி டிமெல்லி' என்று பிரியத்துடன் அழைக்கப்பட்ட பிரமாண்டத்திற்கு பெயர் போன வாசனின் ஜெமினி ஸ்டுடியோ பிரமாண்டங்களின் மையத்தில் ஏ.கே. ஷேகர் என்ற நிகரில்லா கலை இயக்குநருடன் பணியாற்றிய ராம்னாத், அந்தக் காலத்து இண்டிபெண்டன்ட் சினிமாவான ஏழைபடும் பாடை தயாரித்து இயக்கி பொருளிழந்து அவதிக்கு உள்ளானார். அவரது ஆன்மா இன்றளவும் தமிழ் சினிமாவையும் ஒளிப்பதிவாளர்களையும் வாழ்த்திக் கொண்டிருப்பதாகவே உணர்கிறேன். அவரது மற்றும் இசை அமைப்பாளர் எம்.பி. ஸ்ரீநிவாஸனின் தாக்கம் மற்றும் தொடர்பினால் ஒளிப்பதிவாளர்களுக்கு யூனியன் ஏற்பட ஆதிகாலம் தொட்டு நானும் போராடினேன். அன்று, முதல் முதலில் சதர்ன் இண்டியா சினிமாட்டோகிராபர்ஸ் அசோசியேஷனைப் பதிவு செய்யும் போது, அதை வள்ளுவர் கோட்டம் வாட்டர் டாங்கின் அருகிலிருந்த எனது வீட்டின் விலாசத்தில் தான் பதிவு செய்தோம். இன்றளவும் சீகா என்று சொல்லப்படக்கூடிய தெற்கிந்திய ஒளிப்பதிவாளர்களின் தொழிற்சங்க ரெஜிஸ்டர்ட் ஆபீஸ் அதுவாகவே உள்ளது. ஒளிப்பதிவாளராக தனது சுய தொழிலாளர்களின் வாழ்வை மேம்படுத்தப் பாடுபட்ட கே. ராம்னாத்தின், எங்களெல்லாருக்கும் இருக்கும் ஆசீர்வாதத்தை நான் அவ்விலாசத்தைக் காணும் தோறும் உணர்வதுண்டு.

தொடரும்



# பரதேசி

## முகப்புத்தக விவாதங்களை முன்வைத்து

ராஜன் குறை

பலமுறை எழுதியிருந்தாலும் மீண்டும் மீண்டும் தெளிவுபடுத்த வேண்டும்போல தோன்றுகிறது. மதிப்புரை என்பது ஒரு படைப்பின் நிறை, குறைகளை பட்டியலிட்டு அதை மதிப்பிட்டுக் கூறுவது; விமர்சனம் என்பது ஒரு கோட்பாட்டின் அடிப்படையில், அணுகுமுறை சட்டகத்தின் அடிப்படையில் பல்வேறு படைப்புகளை அணுகும் ஒருவர் அவருக்கேயுரிய கோணங்களிலிருந்து ஒரு படைப்பு குறித்த கருத்துக்களை தெரிவிப்பது. தமிழைப் பொறுத்தவரை ஒரு முக்கிய பிரச்சனை என்னவென்றால், விகடன் பத்திரிகையில் விமர்சனம் வந்திருப்பதாக சொல்கிறோமே தவிர, மதிப்புரை வந்திருப்பதாக சொல்வதில்லை. அதனால் விமர்சனத்திற்கும் மதிப்புரைக்கும் வேறுபாடு தெரியாமல் குழப்பம் நீடிக்கிறது.

என்னுடைய திரைப்பட விமர்சனங்கள் விரிவாக எழுதப்பட்டாலும் சுருக்கமாக எழுதப்பட்டாலும் அவை தெளிவான தத்துவ பின்புலத்துடன், ஒரு குறிப்பிட்ட அணுகுமுறை சட்டகத்தை மையமாக வைத்து எழுதப்படுபவை. விரிவஞ்சி சுருக்கமாக சொன்னால் அதன் மையம் கதாநாயகனுக்கும் கதையாடலுக்கும் உள்ள இணை, முரண் உறவுகளை அலசுவதாகும். ‘கதாநாயகனின் மரணம்’ என்ற என்னுடைய நூலினை வாசிப்பவர்கள் இந்த அணுகுமுறையின் பல பரிமாணங்களை அதில் காணலாம். எழுத, எழுத கொஞ்சம் கொஞ்சமாக என் மனதில் பிரம்மாண்ட விரிவுகொள்ளும் தத்துவ தேடல் சார்ந்தது இது. அந்த அடிப்படையில்தான் நான் எப்போதும் திரைப்படங்களை அணுகுகிறேன். ‘அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவும் தன்மை’ என்பதையும், காரண காரியத் தர்க்கம் என்பதையும், நான் கதாநாயகன் என்ற கதையாடல் சரடுடன், மையத்துடன் பன்முக உறவுகொள்ளும் அம்சங்களாக எடுத்துக்கொள்கிறேன். எது நல்லது, எது கெட்டது என்று நான் உடனே மதிப்பிடுவதில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட கதையாடல் சிறக்க ஏந்த அம்சங்கள் வலுப்பெறவேண்டும், எங்கே பிரச்சனை வருகிறது, ஏன் வருகிறது என்பதைத்தான் நான் ஆராய்கிறேன். அத்தகைய ஒரு கோணத்திலிருந்துதான் ‘பரதேசி’ திரைப்படம் தமிழில் உருவாகி வரும் புதிய போக்குகளில் முக்கியமான மைல் கல் என்று முகப்புத்தகத்தில் தெரிவித்தேன்.

பல நண்பர்கள் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் கண்டித்தார்கள். முக்கியமான பிரச்சனை என்னவென்றால், பாலாவின் பரதேசியில் தேயிலைத் தோட்டத்திற்கு மருத்துவராக வருபவர் உண்மையாக மருத்துவம் பார்க்காமல் கிறித்துவ மத பிரசாரகராகவும், வெள்ளைக்கார எஜமானர்களின் அக்கிரமத்திற்கு வளைந்து கொடுப்பவராகவும், ஒரு கோமாளி வில்லனாகவும் காண்பிக்கப்பட்டிருப்பதுதான். குறிப்பாக அவரும் அவரது மனைவியும் ஆடிப்பாடி மதப்பிரசாரம் செய்யும் காட்சி படத்தின் கலை ஒழுங்கையே சிதைத்துவிடும் அபத்தமான காட்சி என்பது மட்டுமல்லாமல், கிறித்துவ மதத்தினரின் மனம் புண்படும்படி எடுக்கப்பட்டுள்ளது என்பதுதான். இந்தப் படம் டானியல் என்ற கிறித்துவ வைத்தியரின் நாவலை அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுக்கப்பட்டது என்பதால் அவரையே இழிவுபடுத்துவதாக இந்தக் காட்சி அமைந்திருப்பதாக வாசிக்கிறார்கள். அவர்களுக்கு நான் இந்தப் படம் தமிழ் சினிமாவின் மைல்கல் என்று கூறுவது கடும் கோபத்தை ஏற்படுத்துகிறது. அவர்களது கோபமோ கண்டனமோ எனக்கு கோபத்தை ஏற்படுத்தவில்லை. மாறாக அவர்கள் சொல்வதில் நியாயம் இருக்கிறது என்பதை நான் புரிந்துகொள்கிறேன். இதைத்தவிர பல்வேறு குறைபாடுகளையும் பலர் சுட்டிக்காட்டியுள்

**'பரதேசி' திரைப்படம் தமிழில் உருவாகி வரும் புதிய போக்குகளில் முக்கியமான மைல் கல் என்று முகப்புத்தகத்தில் தெரிவித்தேன். பல நண்பர்கள் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் அதைக் கண்டித்தார்கள்.**

ளன்ர். அவையெல்லாமும் முக்கியமானவையே. ஆனாலும், என்னுடைய பார்வைக்கும் இடம் இருக்கிறது என்பதையும் நான் நம்புகிறேன். இது எப்படி சாத்தியம் என்ற குழப்பம் பலருக்கும் ஏற்படலாம்.

விமர்சனம் என்பது சரி அல்லது தவறு, நல்லது அல்லது கெட்டது என்று டிக் அடிப்பதல்ல. நிறை குறைகளைப் பட்டியிலிடுவதும் அல்ல. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அம்சங்கள் பிரதியில் ஊடாடி இருப்பதைக் குறிப்பிட்ட கோணத்திலிருந்து பிரித்து அறிவது. பத்திரிகையாளர், அரங்கச் செயற்பாட்டாளர் மற்றும் இயக்குனர் ஞாநி முகப்புத்தகத்தில், 'மசாலா சினிமாவிலும் பல்வேறு அம்சங்கள் கலந்திருக்குமே? அப்போது என்ன செய்வது?' என்று கேட்டிருக்கிறார். மசாலா சினிமாவையும் விமர்சனம் செய்ய வேண்டும் என்றுதான் என்னால் சொல்லமுடியும். அதைத்தான் 'காட்சிப்பிழை' இதழில் செய்து வருகிறோம். என்னுடைய பார்வையில் 'எந்திரன்' மிக முக்கியமான படம். அதைப்பற்றி விரிவாக எழுதமுடியவில்லையே என்ற ஏக்கம்தான் எனக்கு. இங்கே முக்கியமான படம் என்று நான் சொல்லும்போது நல்ல படம் / கெட்ட படம் என்ற எதிர்வுக்குள் அந்த முக்கியத்துவம் அடங்காது. என்னைப் பொறுத்தவரை தமிழ் வெகுஜன பிரக்ஞையில் கால்கொண்டு கதாநாயக கதையாடலுக்கு புதிய களத்தையும் எல்லையையும் உருவாக்க முயற்சிக்கும் படம் அது. மிக சுவாரசியமான முரண்களைக் கொண்டது.

பொதுவாக இப்படிப்பட்ட ஆய்வு மனநிலை சார்ந்த விமர்சனங்களுக்கு எதிராக இருப்பது, 'உண்மை என்பது ஒன்று' என்ற தத்துவ நிலைபாடு. நவீன அறிவியல் மனப்போக்கு நம்மை ஆட்கொண்டிருப்பதால் இது இன்னும் தீவிரமடைந்துள்ளது. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட உண்மைகள், அதாவது 'பன்மை என்பதே இருப்பின் அனுபவ அடிப்படை' என்பதை மனதில் கொள்வது கடினம். தமிழில் தொன்னூறுகளில், 'பன்முகம்' என்ற வார்த்தை அறிமுகமாகியது. அதன் தீவிரம் உணரப்படாமலேயே, எல்லா விமர்சனங்களுமே பன்முக விமர்சனங்களாக தங்களை அழைத்துக்கொள்ளத் துவங்கின. உண்மையில் பன்முகம் என்றால்தான் என்ன? முகம் என்பதை பரிமாணம் என்று கொள்ளலாம். திருச்சி மலைக்கோட்டையை வெவ்வேறு கோணங்களிலிருந்து பார்த்தால் வெவ்வேறு விதமாகத் தெரியும். இருளில் மினிமினிப் பூச்சி ஒருகணம் இருட்டாகவும், அடுத்த கணம் வெளிச்சமாகவும் இருக்கும்.

'பரதேசி' படத்தின் மூன்று முகங்களை பரிசீலிப்போம். ஒரு முகம் பிரதிநிதித்துவம். நேரில் பார்த்த அனுபவங்களைக்கொண்டு, கிட்டத்தட்ட ஆவணத்தன்மையுடன் எழுதப்பட்ட நாவலை, இந்தப் படம் தன்னுடைய மூலமாகக் குறிப்பிடுகிறது. அதைத் தவிரவும் படத்திற்குள்ளேயே 1939 என்ற வருடமும் பச்சமலை, வால்பாறை போன்ற இடங்களும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆனால், பிரதிநிதித்துவம் என்ற வகையில் இந்தப் படம் சிறப்பாக இயங்கவில்லை. தேயிலைத் தோட்ட தொழிலாளர்களின் வாழ்வியல் அம்சங்கள் துலக்கம் பெறவில்லை. தேயிலை பறிப்பது என்றால் என்ன என்ற விவரம்கூட இல்லை. நாவலின் தீவிரத்திற்கு திரைக்கதை நியாயம் செய்யவில்லை. இத்துடன் சேர்த்து கிறித்துவ மத பிரசாரம் செய்யும் வைத்தியர் பாத்திரம் அபத்தமான மிகைத்தன்மையுடன் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதிலெல்லாம் விமர்சனம் செய்ய ஏராளமான அம்சங்கள் உள்ளன. படத்தின் முதற்பாதியில் வரும் கிராமம்கூட பிரதிநிதித்துவம் என்ற அடிப்படையில் முழுமையற்றுதான் இருக்கிறது. சாலூர் முழுவதுமே தலித்துகள் மட்டுமே வாழ்கிறார்கள் என்று கொண்டாலும் கதாநாயகனைத் தவிர மற்றவர்கள் என்ன தொழில் செய்கிறார்கள், சோற்றுப்பொறுக்கி கதாநாயகன் அந்தத் தொழிலுக்கு ஏன் போகவில்லை என்பது தெளிவாக இல்லை. ஆனால், அவன் தலித் என்பது டீக்கடையில் வேலைக்கு கூலி மறுக்கப்படும்போது தெளிவாகிறது. அப்போது அங்கே வரும் கங்காணி, "ஓ, சாலூரா" என்று கேட்பதில் உட்கிடக்கை இருக்கிறது. இருப்

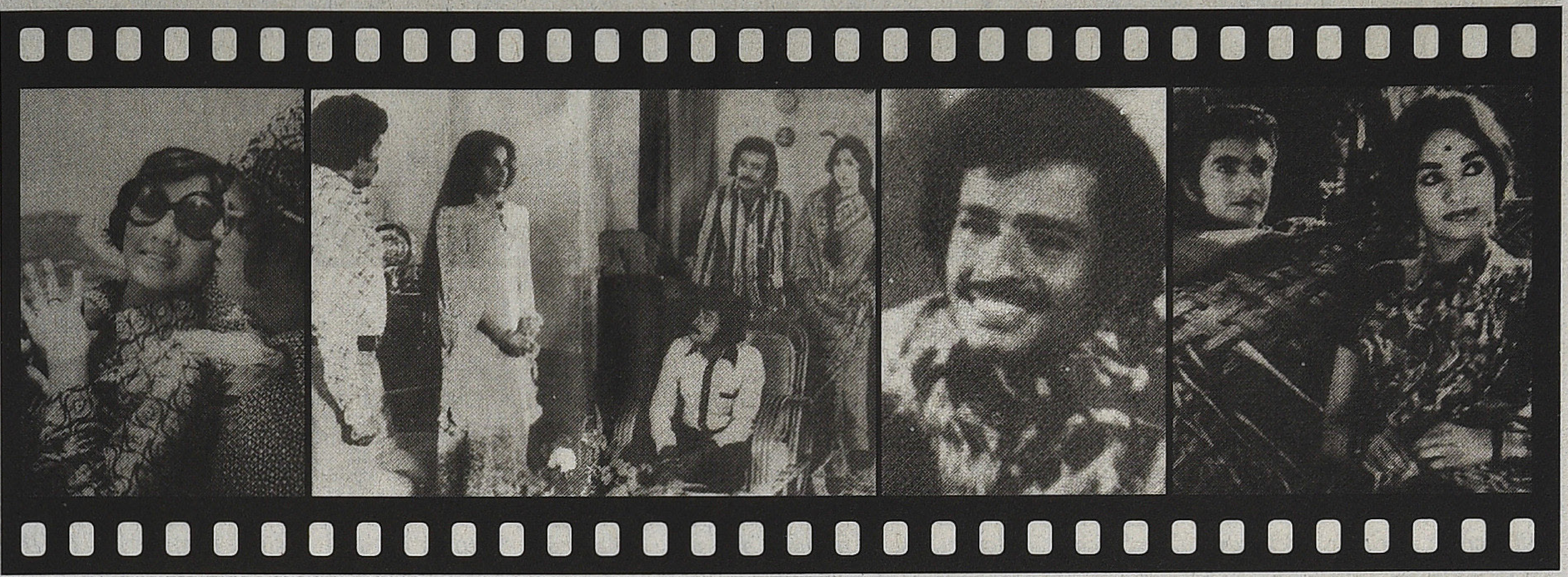
பினும் இதையெல்லாம் துலக்கமாக, முழுமையாகச் சித்தரிப்பதில் என்ன பிரச்சனை என்று தெரியவில்லை.

இரண்டாவது முகம், அன்றாட வாழ்வின் சித்தரிப்பு / ஊடுருவல். நாஞ்சில்நாடனின் கதையை தழுவியதாக சொல்லும் முதல் பாகத்திலும், தேயிலைத் தோட்ட இரண்டாம் பாகத்திலும் பல அன்றாட வாழ்வுத் தருணங்கள் அழகாகப் பதிவாகியுள்ளன. பார்வைகள், உடலசைவுகள், வசனங்கள் எல்லாவற்றிலும் அபூர்வ நுட்பங்கள் வாய்க்கப்பெற்றுள்ளன. 'காதல்', 'பூ', 'சுப்ரமண்யபுரம்', 'வெயில்', 'அங்காடித் தெரு', 'போராளி', 'வழக்கு எண் 18/9' என்ற தமிழின் புதிய சினிமா வரிசையில் மற்றுமொரு மைல்கல்லாக அபூர்வமான மனித வாழ்வுத் தருணங்களை காட்சிப்படுத்துவதில் இப்படம் வெற்றி பெற்றுள்ளது என்பதில் சந்தேகமில்லை. எல்லோரும் பாராட்டியது எச்சப்பொறுக்கியின் பாட்டியாக வரும் மூதாட்டி. அவர் மட்டுமல்ல, கங்காணியாக வரும் ஜெர்ரி முதற்கொண்டு, நேசத்திற்குரிய கவிஞர் விக்கிரமாதித்யன் உட்பட பல்வேறு பாத்திரங்கள் பல அபூர்வமான தருணங்களை சாத்தியப்படுத்தியுள்ளார்கள். அன்றாட வாழ்வின் சித்தரிப்பு / ஊடுருவல் என்பது பிரதிநிதித்துவம் தொடர்பான பிரச்சனை அல்ல. அந்தக் கதை நிகழ்வின் வெளி மற்றும் காலம் சார்ந்தது. இதை எத்தனை முறை வேண்டுமானாலும் அடிக்கோடு இடலாம். அதாவது என்னுடைய விமர்சன அணுகுமுறையில் அன்றாட வாழ்வினை ஊடுருவதல் / சித்தரித்தல் என்பது 'யதார்த்தத்தை பிரதிநிதித்துவம்' செய்வது கிடையாது. எனவே, கதாநாயகன் 'நாராசமா இருக்கு' என்று சொல்லும்போது, 1939 கிராமிய வாழ்வில் அந்த வார்த்தையை ஒருவன் பயன்படுத்தியிருப்பானா என்ற கேள்வி முக்கியமல்ல. நான் 1978ஆம் ஆண்டு சென்றிருந்த விராலிமலைக்கு அருகான கிராமத்தில் இந்த சொல்லை பயன்படுத்தியபோது அங்கிருந்த இளைஞருக்கு புரியவில்லை என்று நினைவு (பேருந்தின் ஹார்ன் ஒலியை அப்படிச் சொன்னேன்). அனைத்துக் கிராமங்களுக்கும் சமூகங்களுக்குமான பொதுத்தன்மையை கற்பித்துக் கொள்ள வேண்டியதில்லை.

இப்படத்தின் இன்னொரு முகம் கதை நிகழ்வின் தர்க்கம். கதாநாயக மையத்திலிருந்து விலகிய படங்களில், கதை நிகழ்வின் தர்க்கம் சரிவர அமையாமல் தமிழ்ச் சமூகத்திற்கு முற்றிலும் புறம்பாக இருப்பதை நான் எப்போதும் கண்டித்து வந்துள்ளேன் (உதாரணம்: 'ஆரண்ய காண்டம்'). 'பரதேசி' படத்தில் கதை நிகழ்வின் தர்க்கம் ஒரு புதிய உச்சத்தை எட்டியுள்ளது. படம் எந்தவித மீட்சியையும் சுட்டிக்காட்டாமல், எந்த ஆறுதலையும் பார்வையாளருக்கு அளிக்காமல் கொடுமையும் சுரண்டலும் நிரந்தரமானது என்ற நிலையில் பரிதாபமாகக் கதறி அழும் கதாநாயகனுடன் நிறைவு பெறுகிறது. இதற்கு முன் 'பூ' திரைப்படம் இதேபோன்ற ஒரு முடிவின்மையை இறுதிக்காட்சியாக வைத்திருந்தது என்றாலும் அது தனி மனித சோகம். 'பரதேசி' படம் பிரம்மாண்டமான சமூக அவலத்தை சுட்டுகிறது. கதாநாயகனின் மரணம் குறித்து நான் கூறிவருவது மேலும் மிகச்சிறப்பாக துலக்கம் பெறும் தருணம். அன்றியும் நண்பர் ஸ்ரீகுமார் தொலைபேசி உரையாடலில் கூறியது போல, 'கிராமத்தின் கொடுமையிலிருந்து வேறொரு புதிய வெளிக்கு செல்வதாக நினைத்து, அதைவிட மோசமான கொடுமையான சூழலுக்கு போவது' பொதுவான முதலீட்டிய செயல்பாட்டின் உருவகமாக கொள்ளத் தக்கது. கிராமத்தில், கதைநாயகனின் உழைப்புக்கு கஞ்சிதான் தரமுடியும் கூலி தரமுடியாது என்கிறார் கடைக்காரர். அதிலிருந்து காப்பதாகக் கூட்டிச்செல்லும் கங்காணி கூலியை கண்ணில் காண்பித்துவிட்டு அதை மளிகைக் கடைக்காரரிடமும் மருத்துவரிடமும் கொடுத்துவிடுகிறார். உழைக்கும் வர்க்கத்திற்கு பெரும்பாலும் நடப்பது அதுதானே? ஒருபுறம் கூலியைக் கொடுத்துவிட்டு மறுபுறம் சூப்பர் மார்கெட்டிலும் மருந்துக்கடையிலும் மதுபானக்கடையிலும் அதை பறித்துக் கொள்வதற்கான ஏற்பாடுகளை முதலீட்டியம் செய்து வைத்துள்ளதல்லவா? அதற்குமேல் 'கிரெடிட் கார்ட்' என்ற கடன் அட்டைகளை கொடுத்து நுகரச்செய்து வட்டியுடன் கழுத்தில் துண்டுபோட்டு வசூலிக்கும் தந்திரமும் அதற்குத் தெரியும். தேயிலைத் தோட்டம் அதன் இயங்கு தர்க்கத்தின் அடிப்படையில் அந்த சூழலையும் கடந்து வியாபகம் பெறுகிறது.

இந்தப் படத்தில் கதாநாயகனிடம் வெளிப்படும் இன்னொரு நுட்பமான பரிமாணம், அவ்வளவு தூரம் விளிம்பு நிலை மனிதனாக இருந்தாலும் ஒரு பெண் வல்லுறுவுக்கு ஆளான பிறகு அவளை அருவெறுக்கும் அளவு ஆண் மனோபாவத்தை வெளிப்படுத்தக்கூடியவனாக இருக்கிறான். 'சொந்தக்' கணவனே தவிர்க்க முடியாத சூழலில் நியாயமாக அவளை அங்கீரிக்கும்போது, "நியாயமாரே" என்று விளித்து நியாயமற்ற உலகத்தை அம்பலப்படுத்தும் கதாநாயகன், ஏன் இந்த இடத்தில் நியாயம் பிறழ்ந்து நடக்கவேண்டும்? அது முதிர்ச்சியின்மையின் குரூரமா? அல்லது ஆண்மனதின் அடையாளமா? ஆண்மனம் என்பதே முதிர்ச்சியின்மைதான் என்று நிறுவப்படும் தருணமா என்பதே முக்கியமான கேள்வி.

இப்படி மூன்று முகங்களில் பரதேசி படத்தை அணுகும் எனக்கு பிரதிநிதித்துவ கோணத்தில் அதை கடுமையாக விமர்சிப்பவர்களிடம் முரண்பட எதுவுமில்லை. மற்ற கோணங்களையும் அவர்கள் பரிசீலிக்கலாம் என்றுதான் சொல்கிறேன். அதெல்லாம் முடியாது என்று சொல்பவர்களை நான் கோபிக்க மாட்டேன். அவர்களும் என்னை கோபிக்க வேண்டாம் என்றுதான் கேட்டுக்கொள்கிறேன். "என்ன பன்முக விமர்சனமா? முற்றுண்மை கிடையாதா? இதெல்லாம் இந்துத்தவ பாசாங்கு" என்றெல்லாம் சீறினால் என்ன செய்வதென்று எனக்குத் தெரியவில்லை. தொடர்ந்து பல்வேறு தளங்களில் எழுதிக்கொண்டுதான் இருக்கிறேன். பார்த்துச் செய்யுங்கள், நியாயமாரே! ■



படங்கள் (இடமிருந்து வலமாக)
'புதிய காற்று' படத்தில் வி.பி. கணேசன், பரீனாலை
நாடுபோற்ற வாழ்க
வி.பி. கணேசன்
குத்து விளக்கு

# இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்

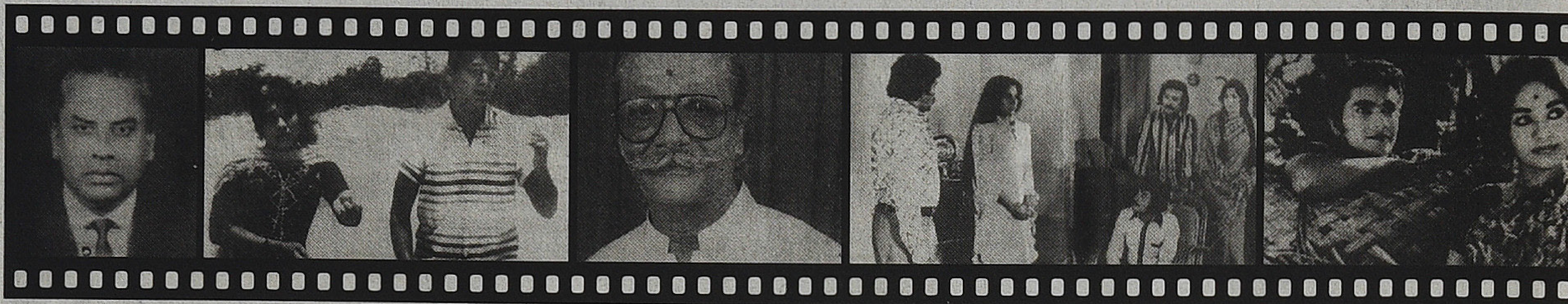
இராகவன்

இலங்கையில் சிங்களத் திரைப் படத்துறை அடைந்துள்ள பாரிய வளர்ச்சியுடன் ஒப்பிடும் போது தமிழ்த் திரைப்படத்துறை ஆரம்ப கட்டத்திலேயே இருக்கிறது. இந்தப் பாரிய இடைவெளிக்குப் பிரதான மான காரணம் தென்னிந்தியத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்; ஏனெனில், இலங்கைத் தமிழ் சினிமா ரசிகர் களுக்கு சினிமா என்றாலே அது தென்னிந்திய தமிழ் சினிமாதான். இந்த மனப்பாங்கை அவர்கள் மாற்றிக்கொள்ள தயாராகஇல்லை. இலங்கையிலிருந்து இதுவரை எத் தனை தமிழ்த் திரைப்படங்கள் வெளி வந்துள்ளன என்ற அடிப்படைத் தகவல் கூட அவர்களுக்குத் தெரியாது. இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங் களைப் பார்க்கும் நிலையிலும் அவர் களில்லை. இதனால், இலங்கையில் தமிழ் சினிமா என ஒன்றிருக்கிறதா எனக் கேள்வியெழுப்பக் கூடிய நிலையிலேயே இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படத்துறையினர் பலரும் இருக்கின்றனர். உண்மையில் இலங்கையிலிருந்து வெளிவந்துள்ள தமிழ்த் திரைப்படங்களும் தென்னிந்தியத் தமிழ்த் திரைப் படங்களை நகல் செய்து எடுக்கப் பட்டவைதான். ஓரிரு விதிவிலக்கான படங்களுமுண்டு.

இலங்கையில் தமிழ்த் திரைப் படங்கள் 1960களில்தான் முதலில் வெளிவரத் தொடங்கின. 1970களில் இது முனைப்படைந்து வந்தபோதிலும் 1980களில் இந்நிலைப்பாடு அருகிப் பின்னர் வழக்கொழிந்து போனது. மேலும், 1980களுக்கு முன்பாகவும் 1980களிலும் வெளிவந்த தமிழ்த் திரைப்படங்களின் படச்சுருள்கள் 1983 யூலை இனக்கலவரத்தினால் அழிந்துபோய்விட்டன என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இதனால் பெரும் பாலும் அப்படங்களைத் தற்போது பார்க்க முடியாத நிலையே காணப் படுகின்றது. சலனசித்திரம் நிறுவனம் 1998 வெளியிட்ட வழிகாட்டிக் கையேட்டிலுள்ள தகவலின்படி 1962 தொடக்கம் 1993 வரை 28 தமிழ்த் திரைப்படங்கள் இலங்கையில் வெளிவந்துள்ளன. இது குறித்த விபர அட்டவணை இங்கே தரப் பட்டுள்ளது.

இவ்வட்டவணையைப் பார்க் கும்போது 1960களில் ஆறு திரைப் படங்களும், 1970களில் பதினாறு திரைப்படங்களும், 1980களில் ஐந்து திரைப்படங்களும், 1990களில் ஒரு திரைப்படமும் வெளிவந்துள்ளதைக் காணமுடிகிறது. ஒப்பீட்டளவில் 1970களில் இலங்கை தமிழ்ச் சினிமா வெளியீடு உச்சமடைந்திருந்ததையும் 1982 காலப்பகுதியின் பின் பத்து வருட இடைவெளியில் எந்தவொரு தமிழ்த் திரைப்படமும் வெளி வரவில்லையென்பதையும் அவ தானிக்க முடிகிறது. 1983 யூலை மாதம் இடம்பெற்ற இனக்கலவரத்தின் தாக் கத்தை எடுத்துக்காட்டுவதாகவே இது அமைகிறது. இக்காலத்திற்குப் பின்னர் இலங்கையில் தமிழ் சினிமா வும் மிக மோசமான பின்னடைவைச் சந்தித்தது. இதேவேளை 1977 காலப் பகுதியில் நிகழ்ந்த இனக் கலவரம் தமிழ் சினிமா வெளியீட்டில் எவ் விதத் தாக்கத்தையும் செலுத்தவில்லை என்பதும் கவனத்தில் கொள்ளத் தக்கது.

மேலும், 1970களிலும் 1980களிலும் சிங்களத்திலிருந்து தமிழுக்கு மொழிமாற்றம் செய்து திரைப் படங்களை வெளியிடும் மரபு உருவா கியது. இவ்விதம் 'கலியுக காலம்' (1974), 'நான்கு லெட்சம்' (1975), 'யார் அவள்?' (1976), 'சுமதி எங்கே?' (1976), 'ஒருதலைக்காதல்' (1980), 'பனிமலர்கள்' (1981), 'இவளும் ஒரு பெண்' (1981), 'அஜாசத்த' (1982) ஆகிய எட்டுத் திரைப்படங்கள் சிங்களத்திலிருந்து தமிழுக்கு மொழி மாற்றம் செய்யப்பட்டுள்ளதாக



படங்கள் (இடமிருந்து வலமாக முதல் மூன்று): துரைராஜா; 'வெண் சங்கு' படத்தில் அராலி புவனேந்திரன், ராஜாமணி; அராலி புவனேந்திரன்

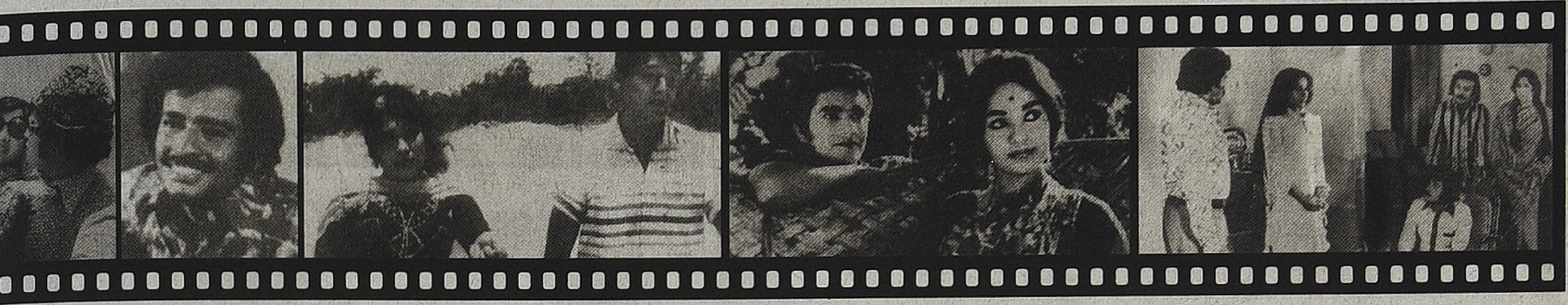
அறிய முடிகின்றது. 1993ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த 'ஷாமிலாவின் இதயராகம்' படத்துக்குப் பின்னர் இன்றுவரை குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் படியான தமிழ்த்திரைப்படமெதுவும் வெளிவரவில்லை. எனினும், 1990களில் தமிழீழ விடுதலைப்புலிகள் இயக்கத்தின் 'நிதர்சனம் திரைப்பட வெளியீட்டுப் பிரிவு' தமது இயக்கத்தின் கொள்கைப் பரப்பு உத்தியாகக் குறும்படங்களையும் முழுநீளத் திரைப்படங்களையும் முனைப்புடன் தயாரித்து வெளியிட்டு வந்தமை கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது. இது தனித்து நோக்கப்பட வேண்டிய ஒரு நிகழ்வாக அமைகிறது. எனவே, அதனைப் பிறகு பார்ப்போம்.

இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப் படங்களில், முன்வெளியான அனைத்து திரைப்படங்களைக் காட்டிலும் அதிக நாட்கள் ஓடிச் சாதனை படைத்த படம் என 'புதிய காற்று' படத்தினைச் சொல்லலாம். 'புதிய காற்று', 03.10.1975 அன்று திரையிடப்பட்டது. இப்படத்தின் இசைத்தட்டும் அதே காலப்பகுதியில் வெளியானது. இத்திரைப்படத்தைத் தயாரித்துக் கதாநாயகனாக நடித்தவர் வி.பி. கணேசன். இவர் ஒரு மலையகத் தமிழர். மலையகத்தின் தேயிலைத் தோட்டத் தொழிலாளர்களின் தொழில் சங்கமொன்றின் தலைவராக இவர் இருந்திருக்கிறார். 'புதிய காற்று' திரைப்படம் மலையக மக்களின் அடிப்படைப் பிரச்சினைகளான வீடின்மை, குடும்பக் கட்டுப்பாடின்மை, குடிப்பழக்கம் என்பவற்றை மையப்படுத்தியதாக இருந்தது. இப்படத்தில் இடம்பெற்ற 'மேதினம் மேதினம்' என்ற பாடலைக் கவிஞர் கண்ணதாசன் எழுதியிருந்தார். இப்பாடலில் இடம்பெற்ற 'எங்கள் நாயகமே' என்பது அன்றைய தமிழரசுக் கட்சித் தலைவராக இருந்த எஸ்.ஜெ.வி. செல்வநாயகத்தை (தந்தை செல்வா) குறிப்பதாக அமையுமென்பதால் தணிக்கைக் குழு அப்பாடலை நீக்கச் சொல்லியது. இதனால் 'எங்கள் நாயகமே' என்பது 'எங்கள் தாயகமே' என மாற்றப்பட்டது. இப்படத்தில் இடம்பெற்ற மற்றொரு பாடலான 'ஓ! என்னாசை ராதா' என்ற பாடலைக் கவிஞர் பூவை செங்குட்டுவன் எழுதியிருந்தார். இத்திரைப்படத்திற்கு சங்கர் கணேஷ் உதவியுடன் டி.எவ். லத்தீப் இசையமைத்திருந்தார். எஸ். ராமநாதன் இயக்கியிருந்தார்.

'புதிய காற்று' திரைப்படத்தினைத் தொடர்ந்து வி.பி. கணேசன் 1978ஆம் ஆண்டும் 'நான் உங்கள் தோழன்' என்ற திரைப்படத்தை எடுத்தார். (இத்திரைப்படம் அரசு தொலைக்காட்சியான ரூபவாகினியில் ஒளிபரப்பப்பட்டபோது நான் பார்த்திருக்கிறேன். வி.பி. கணேசன் ஒரு பிரிவ்கேசுடன் வந்து ஒரு கும்பலுடன் சண்டைபோடுவதும் 'நான் உங்கள் தோழன், ஏழை மக்களை வாழவைப்பதே என் வாழ்வின் பொன்னான இலட்சியம்' என்ற பாடலுக்கு எம்.ஜி.ஆர்., பாணியில் ஆடி நடித்ததும் இப்போதும் கண்களுக்குள் நிற்கிறது.) 1981ஆம் ஆண்டு 'நாடு போற்ற வாழ்க' என்ற திரைப்படத்தையும் தயாரித்தார், வி.பி. கணேசன். இத்திரைப்படத்திலும் அவரே கதாநாயகனாக நடித்திருந்தார். 'நான் உங்கள் தோழன்' திரைப்படத்திற்கு கலைச்செல்வன் வசனம் எழுத, வீ. வாமதேவன் ஒளிப்பதிவு செய்ய, எம்.கே. ரொக்கசாமி இசையமைக்க, யசபாலித நாணயக்கார இயக்கியிருந்தார். வி.பி. கணேசன் தயாரித்த மூன்று திரைப்படங்களிலும் முத்தழகு, கலாவதி இருவரும் முக்கிய பின்னணிப் பாடகர்களாயிருந்தனர். இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படத் துறை வரலாற்றில் தொடர்ந்து மூன்று திரைப்படங்களைத் தயாரித்தவர் வி.பி. கணேசன் மட்டுமே. வி.பி. கணேசன் தயாரித்த மூன்று திரைப்படங்களும் இலங்கை மலையகத் தமிழர்களின் வாழ்வியல் பிரச்சினைகளையே மையமாகக் கொண்டிருந்தன. இவர் இரு சிங்களத் திரைப்படங்களையும் தயாரித்திருந்தார். இவரது தயாரிப்பில் வெளிவந்த மூன்று தமிழ்த் திரைப்படங்களோடும் ஒப்பிடும் போது இவர் தயாரித்த இரு சிங்களத் திரைப்படங்களும் வசூலில் முன்னணி வகித்தன. 1999 காலப்பகுதியில் வி.பி. கணேசன் காலமானார். இன்று தலைநகர் கொழும்பில் இருந்து இயங்கும் 'மக்கள் ஜனநாயக முன்னணி' என்ற அரசியல் கட்சியின் தலைவராக இருக்கும் மனோ கணேசன் மற்றும் பிரபா கணேசன் இருவரும் வி.பி. கணேசனின் மகன்கள் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒரு கட்டடக் கலைஞராக அறியப்பட்ட வீ.எஸ். துரைராஜா தயாரிப்பில், டபிள்யூ எஸ். மகேந்திரன் ஒளிப்பதிவு செய்து இயக்கிய 'குத்துவிளக்கு' திரைப்படம் 1972ஆம் ஆண்டு வெளிவந்தது. 'குத்து விளக்கு' யாழ்ப்பாண மக்களின் வாழ்வியலை மையமாகக் கொண்டிருந்தது. இத்திரைப்படத்தின் மூலக்கதையை வீ.எஸ். துரைராஜாவே எழுதியிருந்தார். திரைக்கதை, வசனம், பாடல்களை ஈழத்து இரத்தினம் என்பவர் எழுதியிருக்கிறார். இத்திரைப்படத்தினைத் தொடக்கி வைத்தவர் பிரபல தென்னிந்தியத் திரைப்பட நடிகை சௌகார் ஜானகி என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

'குத்து விளக்கு' திரைப் படத்திற்கான படப்பிடிப்பு யாழ்குடா நாட்டின் கோயில் குளம், வயல் வெளிகளிலெல்லாம் நடந்தது. நல்லூர் கந்தசுவாமி கோவில், தொண்டைமானாறு செல்வச்சந்நிதி முருகன் கோவில் ஆகிய இரு கோவில் திருவிழாக் காட்சிகளும் தனியாக ஒளிப்பதிவு செய்து இணைக்கப்பட்டன. இதுதவிர மாங்குளம், கொழும்பு, கண்டி ஆகிய பகுதிகளிலும் படப்பிடிப்பு நடந்தது. ஈழத்து இரத்தினம் எழுதிய 'ஈழத் திருநாடே என்னருமைத் தாயகமே' என்ற பாடலுடன்தான் 'குத்து விளக்கு' திரைப்படம் தொடங்கும்.



ஏழை விவசாயியான வேலுப்பிள்ளை, சிங்கப்பூர் பணக்காரரான குமாரசாமி ஆகிய இருவரது குடும்பங்களையும் மையப்படுத்தியதாகவே குத்து விளக்குத் திரைப்படத்தின் கதையோட்டமிருந்தது. வேலுப்பிள்ளை, மனைவி லட்சுமி, மகன் சோமு, மூத்த மகள் மல்லிகா, இளைய மகள் ஜானகி எனும் ஐவரை உள்ளடக்கியது வேலுப்பிள்ளை குடும்பம். இவர்களில் சோமுவுக்குப் பல்கலைக்கழக அனுமதி கிடைக்கிறது. குமாரசாமி, மனைவி நாகம்மா, கன் செல்வராசா, மகள் ஜெயா எனும் நால்வரும் குமாரசாமி குடும்பத்தில் உள்ளடங்குவர். வேலுப்பிள்ளையின் மூத்த மகள் மல்லிகாவுக்கும் குமாரசாமியின் மகன் செல்வராசாவுக்கும் இடையே காதல் உருவாகிறது. மல்லிகா ஏழைக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவளென்பதால், குமாரசாமி குடும்பம் காதலுக்கு மறுப்பு தெரிவிப்பதுடன் பணக்காரக் குடும்பத்துப் பெண்ணொருத்திக்கும் செல்வராசாவுக்கும் திருமணம் செய்துவைக்க ஏற்பாடு செய்கிறது. இதையறிந்து மல்லிகா நஞ்சருந்தித் தற்கொலை செய்கிறாள். இப்படத்தில் யாழ்ப்பாணப் பகுதி விவசாயக் கிராமமொன்றின் இயல்பான அம்சங்களை முதன்முதலாகத் துரைராஜா திரையில் காட்டியிருந்தார்.

‘குத்து விளக்கு’ திரைப்படத்தின் வெளியீட்டு விழா 1972ஆம் ஆண்டு யாழ்நகரிலுள்ள புதிய வின்ஸர் திரையரங்கில் வெகுவிமரிசையாக நடத்தப்பட்டது. படத்தின் முதற் காட்சியை முதல் நாள் படம் பார்க்க வந்திருந்த ஏகாம்பரம் என்ற விவசாயியைக் குத்து விளக்கேற்றுவித்துத் தொடங்கி வைத்தார் துரைராஜா. இத்திரைப்படம் யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு உட்பட ஆறு இடங்களில் திரையிடப்பட்டது. கொழும்பில் இருவாரங்களும் யாழ்நகரில் 40 நாட்களும் ஓடியது. யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் சங்கானை எனுமிடத்தில் 50 நாட்களும் சுன்னாகத்தில் 100 நாட்களும் ஓடியது. யாழ்ப்பாணத்தில் 100 நாட்கள் ஓடியது. யாழ்ப்பாணத்தில் 100 நாட்கள் ஓடிய முதலாவது இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படம் ‘குத்து விளக்கு’தான்.

குத்து விளக்கில் சோமுவாக ஜெயகாந்தும் மல்லிகாவாக லீலா நாராயணனும் செல்வராசாவாக ஸ்ரீசங்கரும் நடிக்க இவர்களுடன் எஸ். ராம்தாஸ், பேரம்பலம், ஆனந்தன், திருநாவுக்கரசு நாகேந்திரன், எம்.எஸ். ரத்தினம், நடராஜன், பரமானந்தன், இந்திரா தேவிப்பிள்ளை, தேவிகா, பேபிபத்மா, சாந்திலேகா, யோகா தில்லைநாதன் ஆகியோர் உடன் நடித்திருந்தனர்.

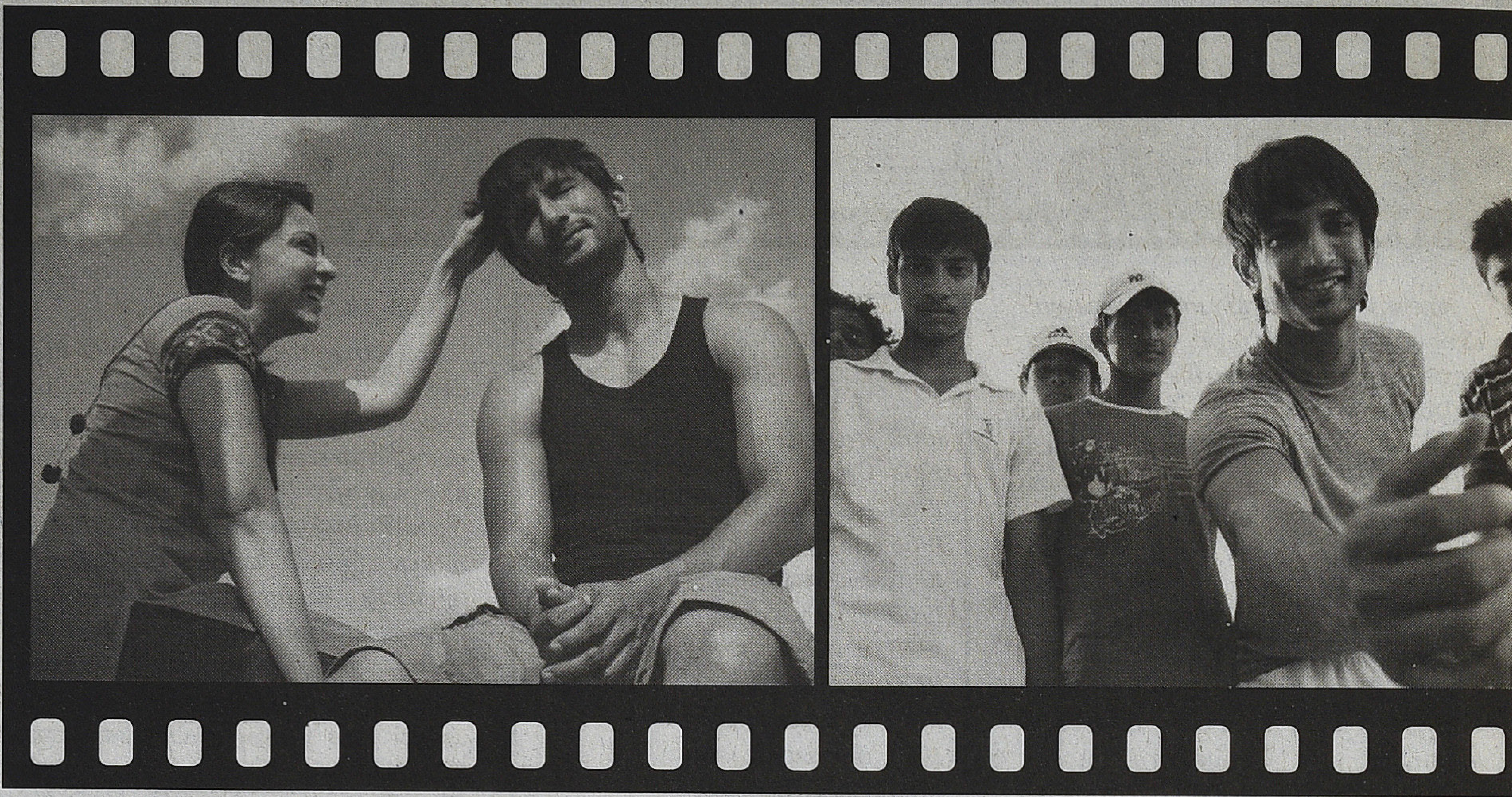
**திரைக்கு வந்த இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்**

| | |
|---|---|
| 1962 | சமுதாயம் (16m.m) |
| 1963 | தோட்டக்காரி |
| 1966 | கடமையின் எல்லை |
| 1966 | பாசநிலா (16m.m) |
| 1966 | டைக்ஷி டிறைவர் |
| 1968 | நிர்மலா |
| 1970 | மஞ்சள் குங்குமம் |
| 1970 | வெண்சங்கு |
| 1972 | குத்துவிளக்கு |
| 1973 | மீனவப்பெண் |
| 1975 | புதிய காற்று |
| 1976 | கோமாளிகள் |
| 1977 | பொன்மணி |
| 1977 | காத்திருப்பேன் உனக்காக |
| 1978 | நான் உங்கள் தோழன் |
| 1978 | வாடைக்காற்று |
| 1978 | தென்றலும் புயலும் |
| 1978 | தெய்வம் தந்த வீடு |
| 1978 | ஏமாளிகள் |
| 1978 | அநுராகம் |
| 1979 | எங்களில் ஒருவன் |
| 1979 | மாமியார் வீடு |
| 1980 | நெஞ்சுக்கு நீதி |
| 1980 | இரத்தத்தின் இரத்தமே |
| 1980 | அவள் ஒரு ஜீவநதி |
| 1981 | நாடு போற்ற வாழ்க |
| 1982 | பாதையாறிய பருவங்கள் |
| 1993 | ஷாமிலாவின் இதயராகம் |

1970ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த ‘வெண்சங்கு’ திரைப்படம் ஒரு காவல்துறை அதிகாரியின் வாழ்க்கையை மையப்படுத்தியிருந்தது. இதனை தயாரித்து இயக்கியிருந்தவர் டபிள்யு. எம்.எஸ். தம்பு. இவர் சட்ட வல்லுநராக இருந்து திரைப்படத் துறைக்கு வந்தவர். மீனா மூவிஸ் என்ற நிறுவனத்தை உருவாக்கிப் பல சிங்களத் திரைப்படங்களைத் தயாரித்தவர். அதில் பல வெற்றிப் படங்களாகும். ‘வெண்சங்கு’ இவரது தயாரிப்பில் வெளிவந்த முதல் தமிழ்த் திரைப்படம். யாழ்ப்பாணம் றீகல் தியேட்டர் இவரது பொறுப்பிலேயே இயங்கியது. ‘வெண்சங்கு’ பூர்வாங்க வேலைகளில் ஈடுபட்டிருந்த டபிள்யூ. எம்.எஸ். தம்பு அனைத்து நடிகர்களையும் தேர்வு செய்துவிட்ட பிறகும், கதாநாயகனாக நடிப்பதற்கு யாரும் அமையாமல் பொருத்தமான நடிகரொருவரைத் தேடிக்கொண்டிருந்தார். இந்நிலையில் அராலியைச் சேர்ந்த புவனேந்திரன் என்னும் பாடகர், ‘வெண்சங்கு’ திரைப்படம் பற்றிய தகவல் கிடைத்து, அத்திரைப்படத்தில் பாடும் வாய்ப்புக் கேட்டு டபிள்யு. எம்.எஸ். தம்புவை அணுகினார். புவனேந்திரனின் தோற்றத்தைப் பார்த்த தம்பு, அவரையே ‘வெண்சங்கு’ படத்தின் கதாநாயகனாகத் தேர்ந்தெடுத்தார்.

அராலி புவனேந்திரன்தான் 2003 காலப்பகுதியில் எனது நெறியாள்கையில் வெளிவந்த ‘முக்குப்பேணி’ குறும்படத்தில் பிரதான பாத்திரமாக சின்னா என்ற சிறுவனின் தாத்தாவாக நடித்தவர். அக்காலப் பகுதியில் நான் இவருடன் கலந்துரையாடியபோதுதான் ‘வெண் சங்கு’ திரைப்படம் தொடர்பான தகவல்கள் கிடைத்தன. ‘வெண்சங்கு’ முதலாம் கட்டப் படப்பிடிப்பு மட்டக்களப்பிலுள்ள மாமாங்கப் பிள்ளையார் ஆலயத்தில் நடை

**தொடர்ச்சி 39வது பக்கம்...**



# காய் போ சே

பாஸ்கர்சக்தி

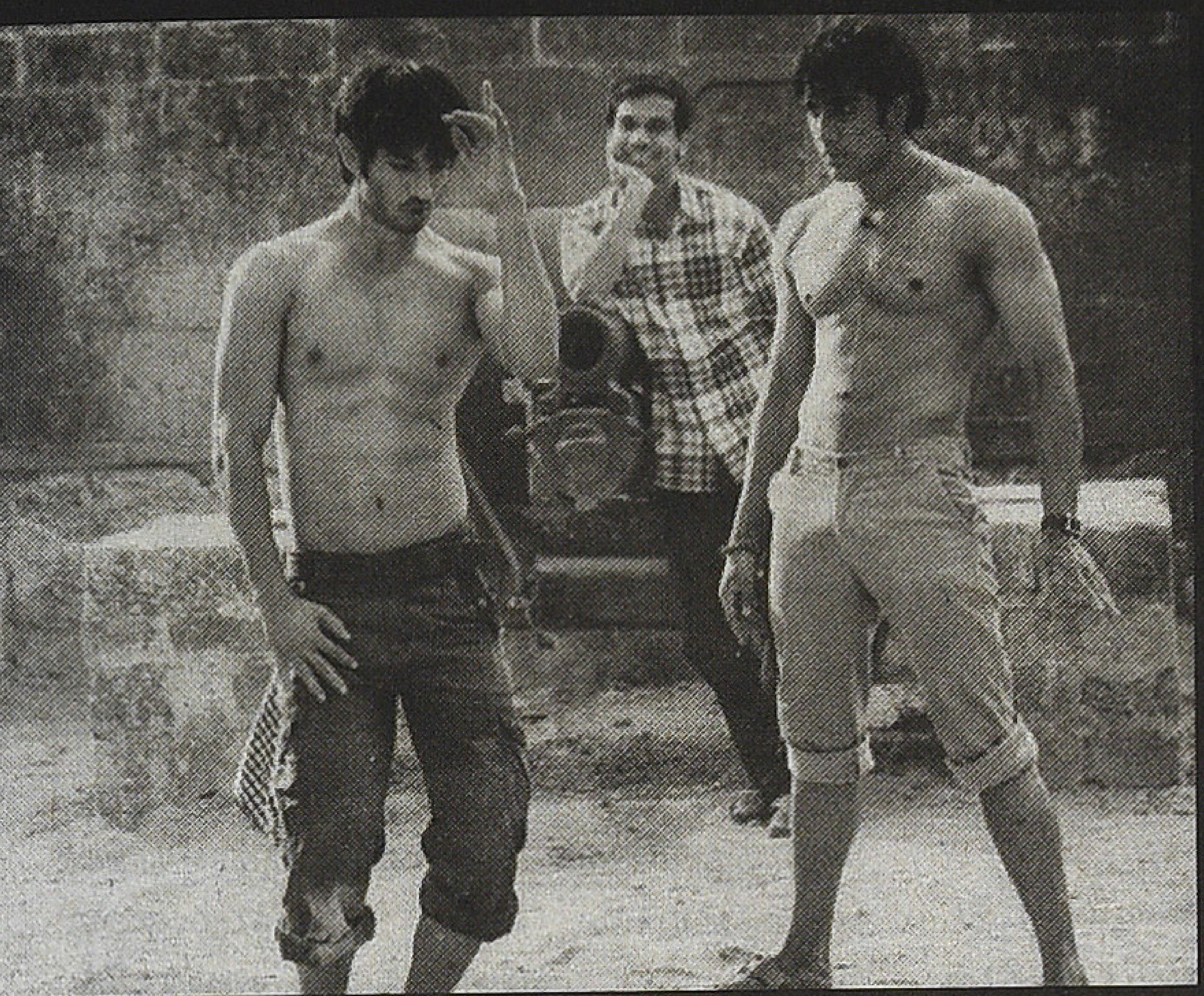
இந்தத் தலைப்பை 'கை போச்சே' என்று படித்துவிட்டு, இந்தி திரைப் படங்களுக்கும் தமிழில் தலைப்பு வைக்கும் காலம் வந்துவிட்டதோ என்று இறும்பூது எய்தி விசாரித்த போது, அது 'காய் போ ச்சே' என்று இந்தி தெரிந்த நண்பர்கள் சொன் னார்கள்.

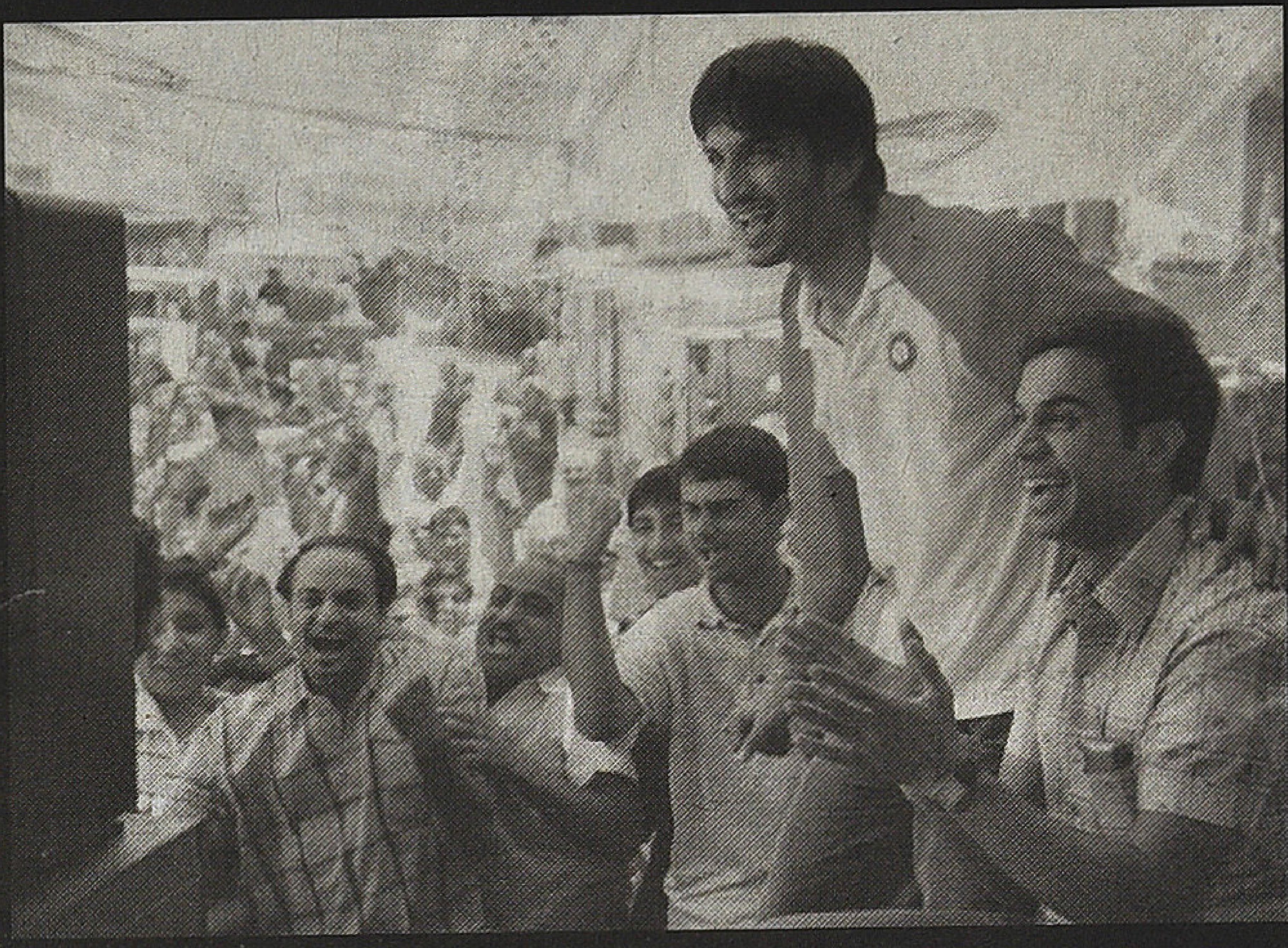
சமீப ஆண்டுகளாக இந்தித் திரைப்படங்கள் வெகு நேர்த்தியாக உருவாக்கப்படுகின்றன. 'முன்னா பாய்', 'தாரே ஜமீன் பார்', 'சீனி கம்', 'ப்ளாக்', 'பா', 'த்ரீ இடியட்ஸ்' என்று நிறையச் சொல்லலாம். கச்சிதமான திரைக்கதை, நேர்த்தியான பட உருவாக்கம், சிறந்த நடிப்பு, திரைப் படம் தர வேண்டிய உணர்வுகளுக்கு வலுசேர்க்கிற இசை, ஒளிப்பதிவு போன்ற தொழில்நுட்ப அம்சங்கள் அனைத்துமே சிறப்பாக ஒத்திசைவுகொண்டு பல திரைப்படங்கள் உருவாகி வருகின்றன. 'காய் போ சே'வும் அவ்வகையில் அமைந்த நேர்த்தியான சிறந்த திரைப்படம்.

மூன்று நெருக்கமான நண்பர்கள், அவர்கள் வாழ்வை மாற்றிப்போடும் சில ஆண்டுகள், சில சம்பவங்கள், இவற்றின் வழியே குஜராத்தில் நடந்த இந்து முஸ்லீம் பிரச்சனையின் தன்மையை பார்வையாளனுக்கு உணர்த்துகிறது இத்திரைப்படம்.

விளையாட்டு வீரர்களை உருவாக்கும் ஒரு ஸ்போர்ட்ஸ் அகடமியின் மீட்டிங்கிலிருந்து படம் துவங்குகிறது. கோவிந்த் தங்களது ஸ்போர்ட்ஸ் அகடமியின் சாதனைகளை ஒரு ஸ்லைட் ஷோவின் மூலம் விளக்குகிறான். தங்களது அகடமி உருவாக்கிய இளம் கிரிக்கெட் வீரனான அலி விரைவில் சர்வதேச கிரிக்கெட்டில் அறிமுகமாக இருப்பதாகச் சொல்கிறான். பின்பு வேறு ஊர் சிறையில் இருந்து வெளியாகும் ஓமி எனும் ஓம்பிரகாஷை அழைத்துக்கொண்டு காரில் திரும்புகிறான். சிறையிலிருந்து வெளிவரும் ஓமி, "இஷான் வரவில்லையா?" என்று கேட்க, அவனை நாம் ஸ்டேடியத்தில் சந்திக்கலாம் என்று கோவிந்த் சொல்ல, அவர்களின் நினைவுகள் விரிகின்றன. அதனைத் தொடர்ந்து படம் முழுவதும் ஃப்ளாஷ் பேக்காக சொல்லப்படுகிறது.

இஷான், கோவிந்த், ஓமி எனும் ஓம்பிரகாஷ் பண்டிட் மூவரும் உயிர் நண்பர்கள். இஷான் மாவட்ட அளவிலான போட்டிகளில் விளையாடிய கிரிக்கெட் வீரன். மூன்று நண்பர்களும் ஊர் சுற்றியது போதும் என்று முடிவுக்கு வந்து சின்னதாக விளையாட்டு உபகரணங்கள் விற்கும் கடை ஒன்றையும் அத்துடன் சிறுவர்களுக்கு விளையாட்டுப் பயிற்சி அளிக்கும் அகடமி ஒன்றையும் நடத்தலாம் எனும் முடிவுக்கு வருகின்றனர். மூவரில் மிகுந்த பொறுப்புள்ள நபரான கோவிந்த் இதற்கான முயற்சிகளை எடுக்கிறான். இஷானின் அப்பா முதலில் இடத்துக்கு அட்வான்ஸ் தர செக் எழுதிக் கொடுத்தவர்,





**மிகவும் சென்சிடிவ்வான பிரச்சனையைப் பின்னணியாகக் கொண்ட ஒரு திரைப்படம், எப்படி எடுக்கப்பட வேண்டும் என்பதற்கு இந்தப் படம் ஒரு உதாரணம். 'பம்பாய்' திரைப்படம் போன்ற மேம்போக்கான செயற்கைத் தனங்கள் எதுவும் இல்லாமல் பார்வையாளனை நெகிழ்த்துகிறது.**

இஷானின் நடவடிக்கையில் அதிருப்தி அடைந்து உதவி செய்ய மறுத்துவிடுகிறார். அப்செட் ஆகி நின்ற நண்பர்களுக்கு உதவுகிறார் ஓமியின் மாமாவாகிய ஒரு அரசியல்வாதி. மிகவும் கச்சிதமாக சஃபாரி சூட் அணிந்து இந்துத்துவக் கட்சியின் முக்கிய பொறுப்பில் இருக்கும் அந்த மாமா, கோவிலை ஒட்டி இருக்கும் இடத்தை நண்பர்களுக்கு தந்து உதவுகிறார். இவர்கள் தங்களது தொழிலை உற்சாகமாக ஆரம்பிக்கின்றனர். அப்போது கிரிக்கெட்டில் அபார திறமை கொண்ட அலி முகம்மது என்கிற சிறுவனை இஷான் சந்திக்கிறான். அலி, இஷானின் பந்து வீச்சில் அடுத்தடுத்து சிக்ஸர்களைப் பறக்க விட்டதைப் பார்த்து பிரமிக்கும் இஷான், அவனிடம் அசாத்திய திறமை பொதிந்திருப்பதை உணர்ந்து அவனை தங்களது அகடமி மூலம் ஒரு சிறந்த கிரிக்கெட் வீரனாக உருவாக்க முயற்சிக்கிறான். ஆனால், சிறுவன் அலிக்கோ கோலிகுண்டு விளையாட்டில்தான் பெரும் ஆர்வமிருக்கிறது. போனால் போகிறதென்று கிரிக்கெட் விளையாடுகையில் காட்டடியாக சிக்ஸர்களாக அடிக்கிறான். அவனுக்கு முறையான கிரிக்கெட் டெக்னிக்குகளை சொல்லிக் கொடுத்து முழுமையான கிரிக்கெட் ஆட்டக்காரனாக மாற்றுவதற்கு முயல்கிறான் இஷான். 'போடும் பந்தையெல்லாம் அடிக்கக்கூடாது. ஆஃப் ஸைடில் வீக்காக இருக்கும் நீ இப்படித்தான் பந்தை எதிர்கொள்ள வேண்டும்' என்று கவர் டிரைவும் ஸ்கொயர் கட்டும் அவனுக்கு சொல்லித்தர பெரும்பாடுபடுகிறான். இதனிடையே ஊரின் அடுக்குமாடி காம்ப்ளெக்ஸ் ஒன்றில் தங்களது கடையின் கிளை ஒன்றையும் நண்பர்கள் திறக்கின்றனர். அதற்கும் ஓமியின் அரசியல்வாதி மாமா ஐந்து லட்சம் தந்து உதவுகிறார். அவரது உதவியின் பின்னே நோக்கங்கள் இருக்கின்றன. ஓமியை தனது கட்சியின் ஆக்டிவ் ஆன நபராக மாற்றும் நோக்கம் அது. (ஓமியின் தந்தை பண்டிட்ஜி ஒரு மரியாதையான ஆன்மிக நபராக இருக்கிறார். அவரை கட்சிக்கு வரும்படி ஓமியின் மாமா அழைக்கையில், 'நான் ஆன்மிகவாதி; அரசியல் எனக்கு ஒத்துவராது' என்கிறார் அவர்). நண்பர்களின் தொழில் மெல்லமெல்ல வேரூன்றுகையில் கோவிந்துக்கும் இஷானின் தங்கைக்கும் காதலும் உருவாகி அது ஒரு பக்கம் எல்லை மீறிப் போகிறது.

அப்போது குஜராத்தில் பூகம்பம் நிகழ்கிறது (*26.01.2001*). அந்த பூகம்பத்தில் இவர்கள் அடுக்குமாடிக் கட்டிட கடை சிதைந்து போகிறது. கோவிந்த் மனம் உடைந்து போகிறான். ஓமி அவனது மாமாவுடன் சேர்ந்து பூகம்ப நிவாரணப் பணிகளில் ஈடுபடுகிறான். இஷான் தனது கிரிக்கெட் வளர்ப்பான அலிக்கு என்னாயிற்றோ என்று தேடிப்போகிறான். அலியின் ஏரியாவில் இருக்கும் எல்லாக் கட்டிடங்களும் மோசமான ஸ்திதி

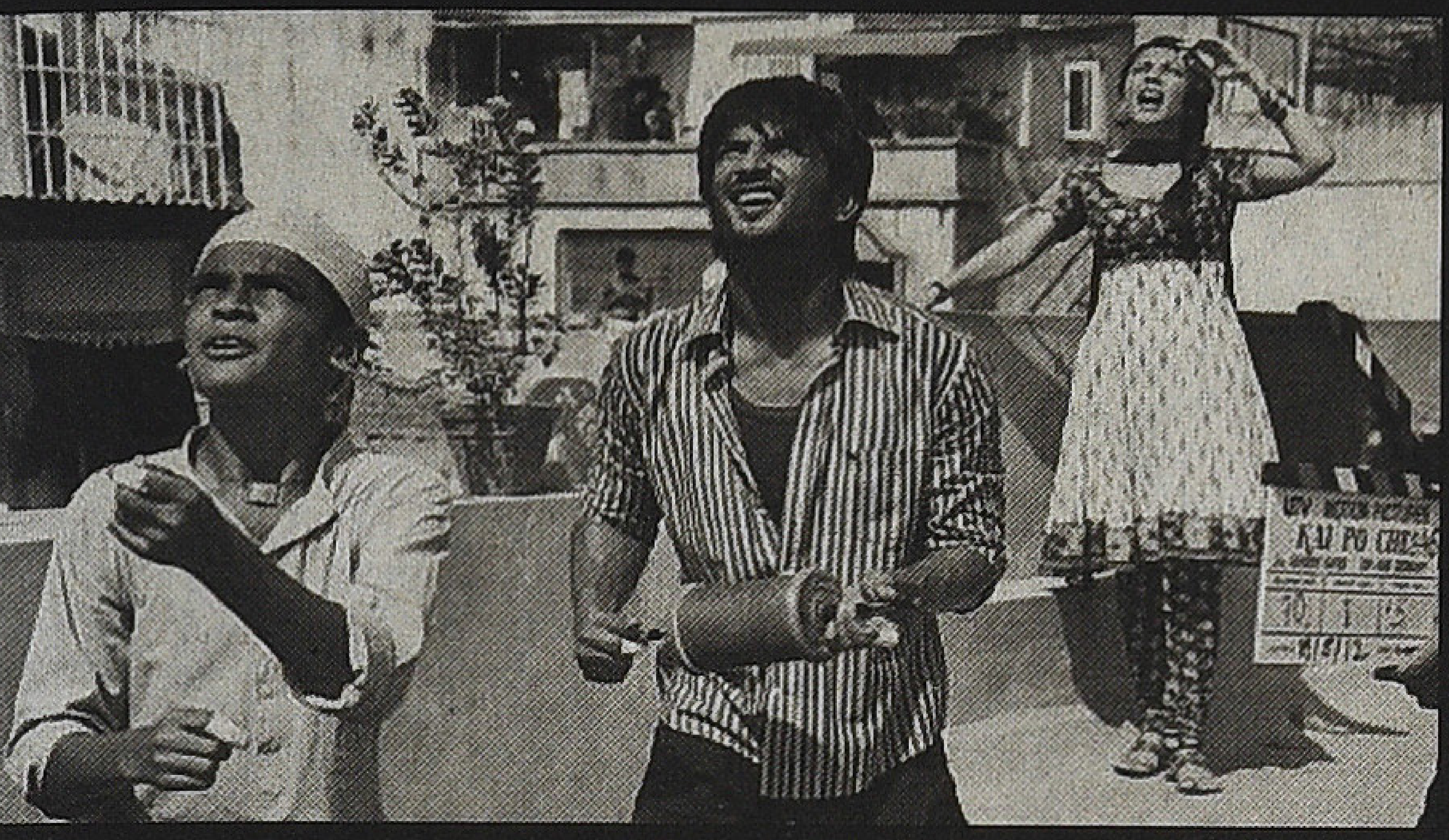
யில் இருக்கின்றன. அலியின் தந்தை துபாய் சென்றிருக்கிறார். (அவர் முஸ்லிம்களுக்கான ஒரு அமைப்பில் முக்கிய பொறுப்பில் இருக்கிறார். ஓமியின் மாமாவும் அவரும் அரசியலில் எதிர் எதிராக இருக்கின்றனர்.) இஷான், அலியின் குடும்பத்தையும் அருகிலிருந்த சில முஸ்லிம் குடும்பங்களையும் அழைத்துக்கொண்டு தனது நண்பன் ஓமி வேலை செய்கின்ற நிவாரண முகாம்களுக்கு கூட்டி வருகின்றான். அங்கு அவர்களை அனுமதிக்க மறுக்கின்றனர். பிரிவினைகளின் அரசியல் குறித்து அறியாதவனாக இஷான் அவர்களுடன் தகராறு செய்ய, சூழ்நிலைகளில் மாட்டிக் கொண்ட ஓமிக்கும் இஷானுக்கும் நேரடியாக பிரச்சனை உருவாகிறது. இஷானும் அலி மற்றும் இதர முஸ்லிம் குடும்பத்தினரும் அவமானத்துடன் திரும்புகின்றனர். இஷான் தனது கடையிலிருக்கும் பணம் 40,000 ரூபாயை கோவிந்துக்கும் ஓமிக்கும் சொல்லாமல் எடுத்து அலியின் வீட்டை ரிப்பேர் செய்யக் கொடுத்து விடுகிறான். இது தெரிய வருகையில் நண்பர்களுக்கிடையே சண்டை மூள்கிறது. தனது அரசியல்வாதி அங்கிளுக்கு ஐந்து லட்ச ரூபாய் கடன் தர வேண்டியிருக்கையில் முஸ்லிம் குடும்பத்துக்கு தங்கள் கடைப்பணத்தை சொல்லாமல் எடுத்து எப்படி கொடுக்கலாம் என்று கொதிக்கிறான் ஓமி. அவனுக்கும் இஷானுக்கும் பேச்சு வார்த்தை இல்லாமல் போகிறது.

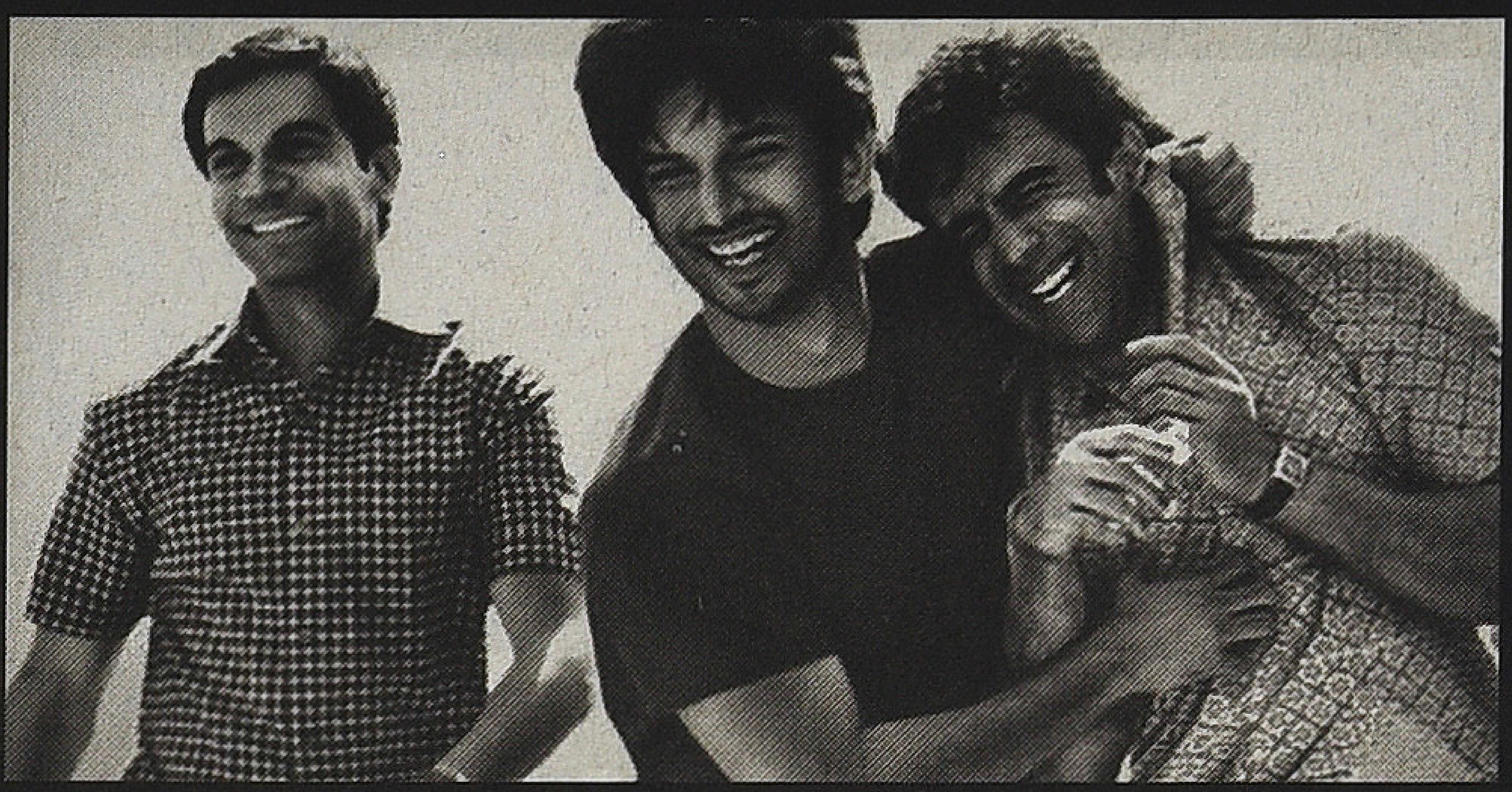
இதனிடையே ஒரு பள்ளியில் விளையாட்டுப் பொருட்கள் சப்ளை செய்யும் வாய்ப்பு கிடைக்கிறது. இஷானின் பேச்சு அங்கிருப்பவர்களைக் கவர்கிறது. விளையாட்டின் அவசியத்தை இஷான் எடுத்துச் சொல்ல அவர்கள் இவர்களது அகடமியை தங்கள் பள்ளிக்கு விளையாட்டு பயிற்சி அளிக்க ஒப்புக் கொள்கிறார்கள். சரிந்திருந்த தொழில் பற்றிய நம்பிக்கை துளிர்க்கிறது. அத்துடன் கல்கத்தா கிரிக்கெட் டெஸ்ட்டில் ஃபாலோ ஆன் வாங்கிய இந்தியா லஷ்மண், டிராவிடின் ஆட்டத்தால் அதிசயிக்கத்தக்க வகையில் ஜெயிக்க, இளைஞர்களிடையே கிரிக்கெட் மோகம் பரவ இவர்களது தொழில் சூடுபிடிக்கிறது. அந்த மகிழ்ச்சி பிரிந்திருந்த இஷானையும் ஓமியையும் ஒன்று சேர்க்கிறது.

எல்லாம் சரியானது போல் தோன்றுகையில் கோத்ரா ரயில் எரிப்பு சம்பவம் நிகழ்கிறது. அந்த ரயிலில் ஓமி மற்றும் அவனது மாமாவின் வற்புறுத்தல் காரணமாக ஓமியின் பெற்றோர் செல்கின்றனர். அவர்களும் அந்த சம்பவத்தில் இறந்து போக குஜராத்தின் அந்த கொடூரமான கலவரம் வெடிக்கிறது. ஏற்கெனவே தேர்தலில் தோற்றுப் போயிருந்த கோபத்தில் இருக்கும் ஓமியின் மாமா, கும்பலுடன் சென்று முஸ்லிம்களின் பகுதிகளில் தாக்குதல் நடத்துகிறார். அலியை பார்க்கச் சென்ற இஷான், அலியின் வீட்டுக்குள் மாட்டிக்கொள்கிறான். கோவிந்தும் அங்கு வந்து சேர்கிறான். தாய் தந்தையரை இழந்த சோகத்திலிருக்கும் ஓமியின் கையில் துப்பாக்கியைக் கொடுத்து வேட்டையாடத் தூண்டுகிறார் அவனது மாமா. சுற்றிலும் கலவரம் கொந்தளித்துக் கொண்டிருக்கையில் இஷானுக்கு வரும் எஸ்.எம்.எஸ். மூலம் தன் தங்கைக்கும் நண்பன் கோவிந்துக்கும் உள்ள காதல் தெரிய வர கோவிந்தை அறைகிறான் இஷான். அப்போது துப்பாக்கியுடன் வெறி பிடித்தவனாக வரும் ஓமி அலியின் தந்தையை சுடுவதற்குத் துரத்த அவரையும் அலியையும் காப்பாற்றும் முயற்சியில் பலி ஆகிறான் இஷான். 'பையா...' (அண்ணா) என்று கதறுகிறான் அலி.

ஃப்ளாஷ் பேக் முடிகிறது. இஷான் இறந்துவிட அவன் தங்கையை மணந்துகொள்கிறான் கோவிந்த். அவர்களது மகனுக்கு இஷான் என்று பெயர் வைக்கின்றனர். ஜெயிலில் இருந்து திரும்பி வரும் ஓமி சிறுவனான இஷானை கட்டிக் கொண்டு அழுகிறான். ஸ்டேடியத்தில் அமர்ந்திருக்கையில் சிறுவன் இஷானின் அம்மாவான, தன்னால் கொல்லப்பட்ட நண்பன் இஷானின் தங்கையின் முகம் பார்க்க கூசி அழுகிறான் ஓமி. அவனை ஆறுதலுடன் அவள் அணைத்துக்கொள்கிறாள். மேட்ச் துவங்குகிறது. சிறுவன் அலி முகம்மத் மீசை அரும்பும் இளைஞனாக இந்தியாவின் ஓபனிங் பேட்ஸ்மனாகக் களம் இறங்குகிறான். முதல் பந்து. அதனை இஷான் தனக்கு கற்பித்த கச்சிதமான கவர் டிரைவ் பவுண்டரியாக அடிக்கிறான். அவனை உருவாக்கிய குருநாதன் இஷானுக்கு அஞ்சலி போல் இருக்கிறது அந்த ஷாட். ஸ்டேடியமே ஆரவாரிக்கிறது. படம் முடிகிறது.

மிகவும் சென்சிடிவ் ஆன ஒரு பிரச்சனையைப் பின்னணியாகக்





கொண்ட ஒரு திரைப்படம் எப்படி எடுக்கப்பட வேண்டும் என்பதற்கு இந்தப் படம் ஒரு உதாரணம். 'பம் பாய்' திரைப்படம் போன்ற மேம் போக்கான செயற்கைத் தனங்கள் எதுவும் இல்லாமல் பார்வையாளனை நெகிழ்த்துகிற, உலுக்குகிற படமாக இருக்கிறது. இஷான் சுடப்பட்டு விழுகிற இடத்தில் 'பையா' என்று அலி கதறுகிற போதும், தனது முதல் மேட்ச்சின் முதல் பந்தில் இஷான் சொல்லித் தந்த ஷாட்டை அலி அடிக்கிற போதும், பார்வையாளர்கள் மத்தியில் அப்படி ஒரு உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பு. இவ்வகைக் கொந் தளிப்பை ஒரு உண்மையான, நேர்மையான படைப்பால்தான் பார்வையாளனிடத்தில் ஏற்படுத்த முடியும்.

உண்மைச் சம்பவங்களின் பின் னணியில் பின்னப்பட்டிருக்கிறது இந்த சினிமா. குஜராத் நிலநடுக்கம், கல்கத்தா கிரிக்கெட் டெஸ்ட், கோத்ரா ரயில் எரிப்பு, அதனைத் தொடர்ந்த கலவரங்கள் என்று நிஜ சம்பவங்களை வலிமையான பின்ன ணியாகக் கொண்டு திறமையுடன் பின்னப்பட்டிருக்கிறது திரைக்கதை. அத்துடன் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டியது இந்தப் படம் எவ் வித சார்பு நிலையையும் எடுக்க வில்லை. இந்து மத பண்டிட்டான ஓமியின் தந்தை ஒரு பக்தராகவும் ஆன்மிகவாதியாகவும் மட்டுமே இருக்கிறார். கடைசிவரை அவருக்கு மத அரசியலின் மீது விருப்பம் இல்லை. ஆனால், அவரது துர் மரணம் அரசியலாக்கப்படுகிறது. ஓமி நல்லவனாகத்தான் இருக்கிறான். ஆனால், மெல்ல மெல்ல சூழ்நிலை களும் அரசியல் விளையாட்டுகளும் அவனை முஸ்லிம்களுக்கு எதிராக ஆயுதம் ஏந்த வைக்கின்றன. இந்த மூன்று நண்பர்களும் இந்துக்களே. அவர்களை சகஜமாக தன்னுடன் அமர வைத்து உரையாடுகிறார் அலியின் தந்தை. ஓமியின் மாமா பற்றி தெரிய வருகையில் துணுக்குறுகிறார். கடைசியில் உயிர் பயம் வந்து இஷானிடம் எங்களைக் காப்பாற்று என்று கெஞ்சும் காட்சி குஜராத் கலவரத்தின் போது கைகூப்பி அழுத அந்த இளைஞனின் புகைப்படத்தை நமக்கு நினைவூட்டுகிறது.

இந்தப் படத்தில் அத்தனை பேரும் அற்புதமாக நடித்திருக்கிறார்கள். ஒவ்வொரு பாத்திரமும் சிறப்பாக, அவற்றின் தனித்தன்மையுடன் வார்க் கப்பட்டு இருக்கிறது.

எல்லாவற்றையும் தாண்டி இப்படி ஒரு பிரச்சனையைப் பேசும் படம் பார்வையாளனிடத்தில் என்ன விதமான உணர்வுகளை எழுப்புகிறது என்பதுதான் மிக மிக முக்கியம். படம் பார்த்துவிட்டு வரும் யாருக்குமே யார் மீதும் துவேஷம் தோன்றாது. சக மனிதர்கள் மீது பரிவும் தோழமையும் மட்டுமே தோன்றும். அலியைத் தோளோடு அணைத்துக்கொள்ளும் இஷானின் தோழமை உணர்வை பார்வையாளனுக்கும் ஏற்படுத்துவதே இந்தப் படத்தின் சிறப்பு. ■

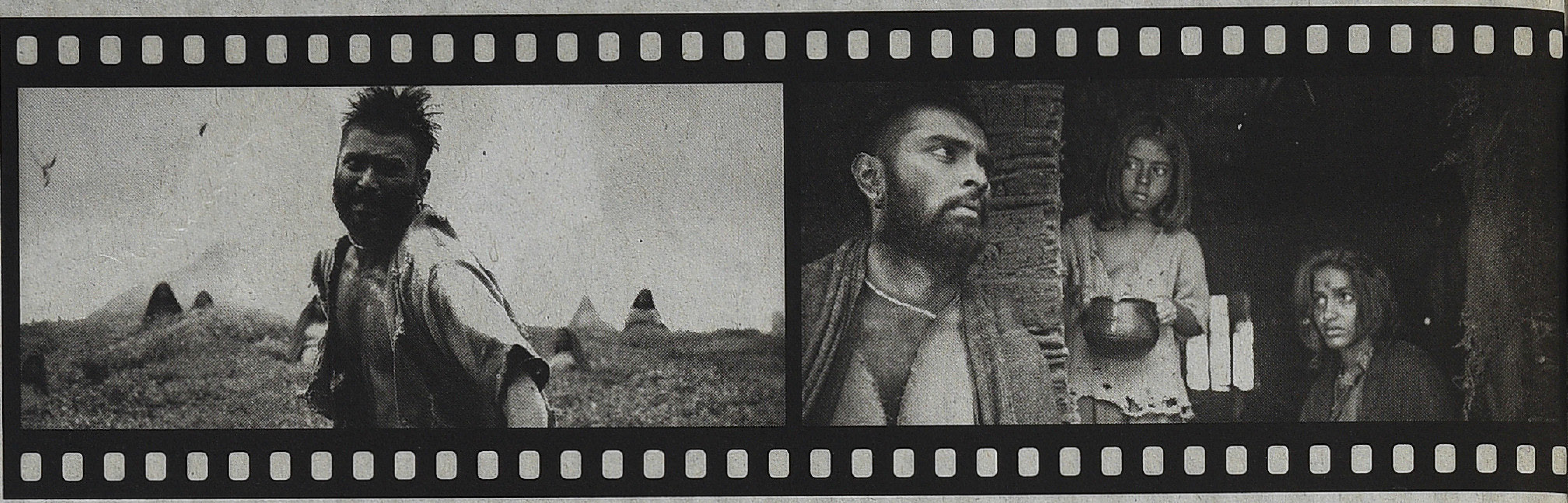
## இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள்

*39வது பக்கத் தொடர்ச்சி*

பெற்றது. கதிர்காமம், யாழ்ப் பாணப் பழைய நூலகம் ஆகிய இடங்களில் அடுத்தடுத்த கட்டப் படப்பிடிப்புகள் நடைபெற்றன. அக் காலத்தில் யாழ்ப்பாணப் பொலிஸ் நிலையப் பொறுப்பதிகாரியாக மாணிக்கம் என்பவர் இருந்தார். அராலி புவனேந்திரன் பொலிஸ் சீருடையில் தனது காதலியை யாழ்ப்பாணப் பழைய நூலகம் முன்பாகச் சந்தித்து உரையாடும் காட்சியைப் படமாக்கிக் கொண்டி ருந்தபோது, அக்காட்சியைத் தற்செயலாகப் பார்த்த பொலிஸ் அதிகாரி மாணிக்கம், அராலி புவனேந்திரனை உண்மையான பொலிஸ் அதிகாரி போல் இருப் பதாகப் பாராட்டினாராம். 'வெண் சங்கு' திரையிடப்பட்ட போது அராலி புவனேந்திரனுக்கு 34 வயது. இவருடன் கதாநாயகியாக நடித்த ராஜமணி இப்போது காலமாகிவிட்டார். இப்படத்தில் நடித்த ஏ.எஸ். ராஜா, லடீஸ் வீரமணி ஆகியோரும் காலமாகி விட்டனர்.

*1990*களுக்குப் பிறகு விடுதலைப் புலிகள் இயக்கம் 'நிதர்சனம் திரைப்பட வெளியீட்டுப் பிரிவு' மூலம் நிறைய திரைப்படங்களைத் தயாரித்தது. அப்படங்களைப் பற்றி வரும் இதழ்களில் பார்ப்போம்.

(தொடரும்)



# பரதேசி

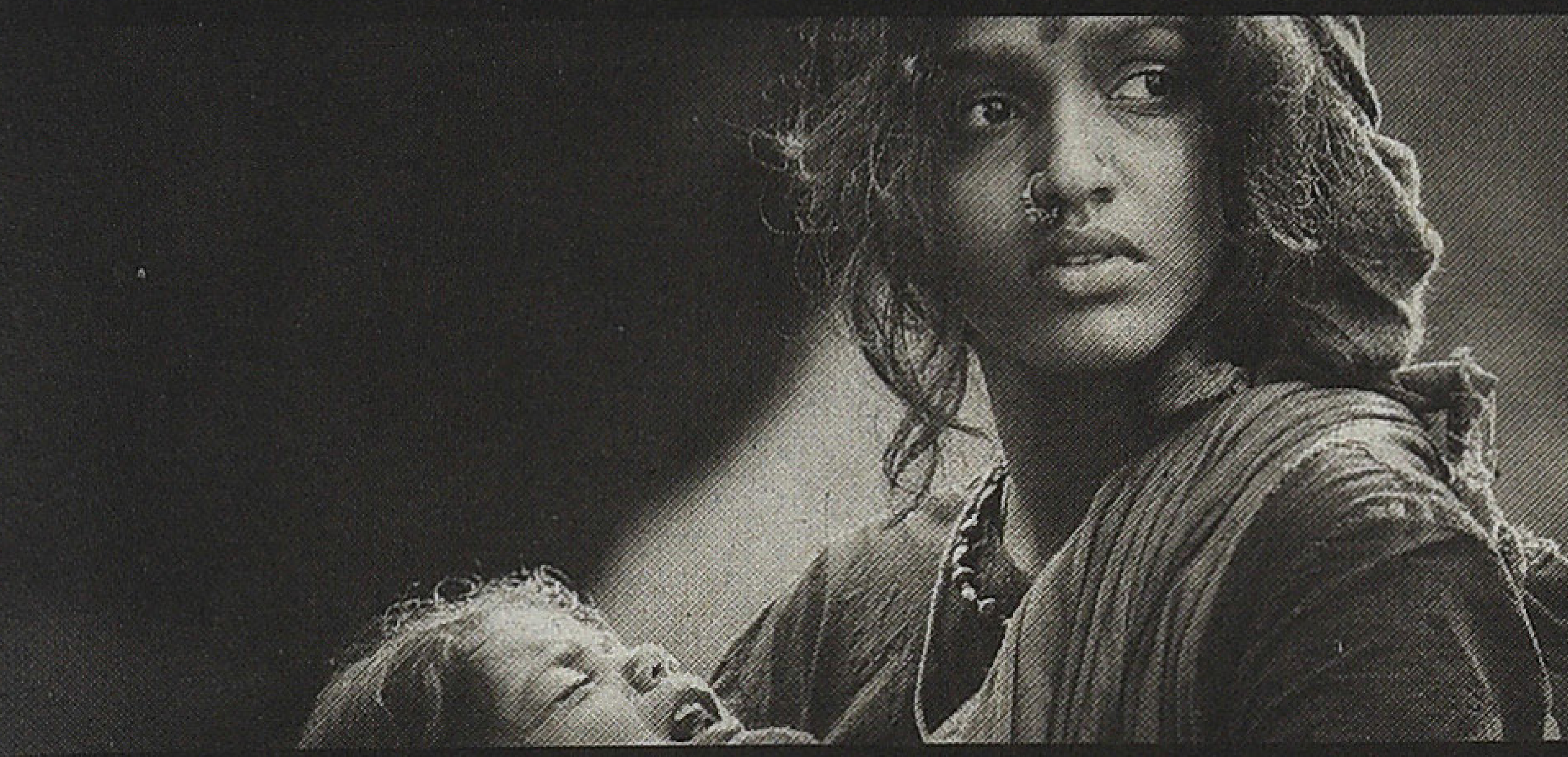
சேரலாதன்

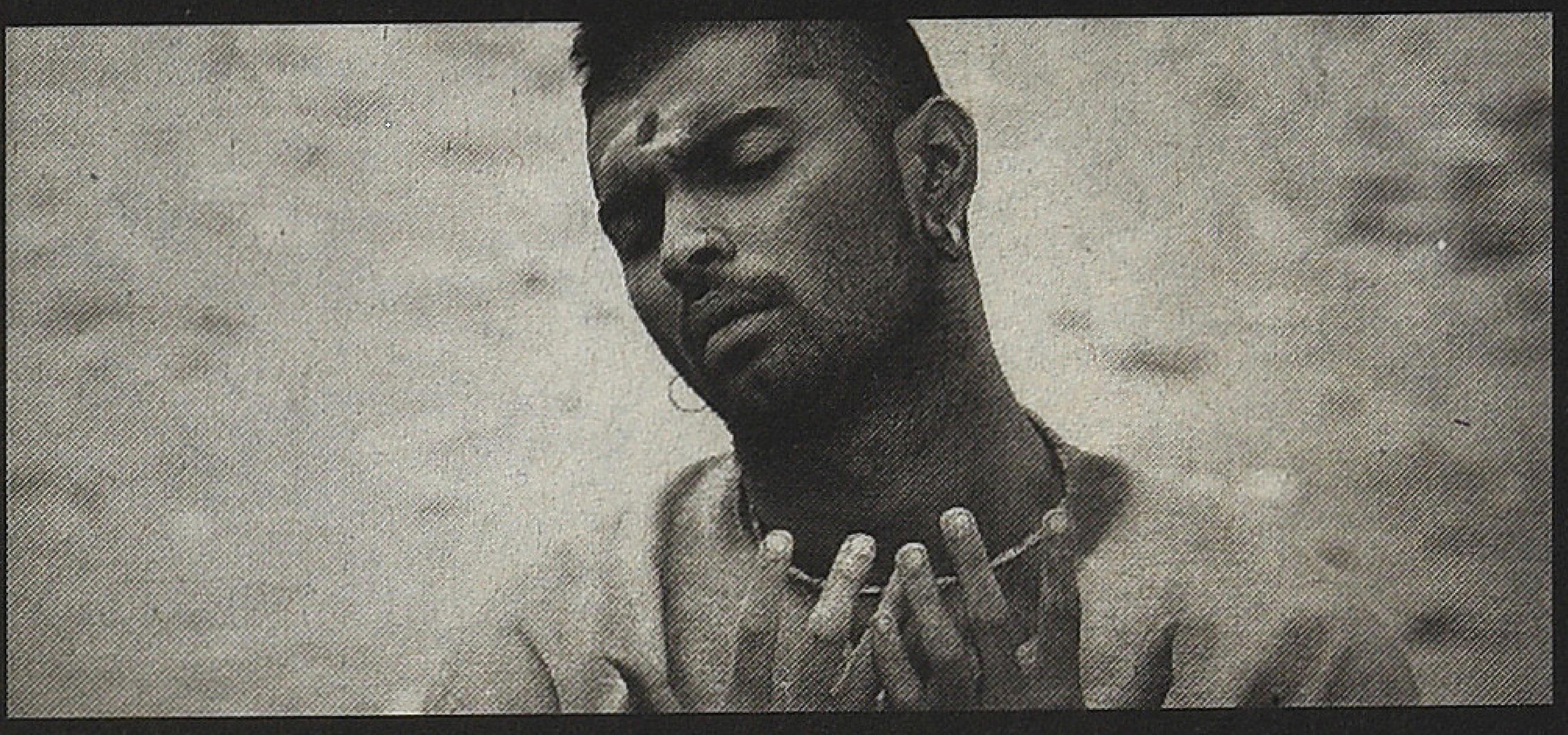
இரண்டு வெவ்வேறு துயரம், இரு வேறு நிலங்களின் வழி பரவுகிறது. ஆங்கிலக் காலனிய ஆட்சிக் காலத்தில் கடும் பஞ்சங்கள் ஏற்பட்டதான குறிப்புகள் உள்ளன. உள்ளூர் சந்தையில் குத்தகை எடுத்திருப்பவர் வாசலில் இருந்து கொண்டு தண்டல் வசூல் செய்வார். சண்டியர்த்தனங்களால் சந்தையின் இயக்கம் கெட்டுவிடாமல் பார்த்துக்கொள்வார். மற்றபடி சந்தைக்கு வருகிற மக்களின் எந்த அடிப்படைத் தேவைகள் குறித்தும் அவர்கள் அக்கறை படுவதோ கவலைப்படுவதோ கிடையாது. அது அவர்களுக்குத் தேவையில்லாத ஒன்று. இதே நிலையில்தான் இருந்தது ஆரம்ப கால ஆங்கிலக் காலனிய ஆட்சி. அரசுகள் இல்லாததும் வலுவிழந்த மையத்திலிருந்து கிளைத்த குட்டிக்குட்டி அதிகார மையங்கள் கோலோச்சத் தொடங்கின. எப்போதேனும் முறை செய்து காக்கும் மன்னன் இருந்த போதேகூட வேளாண்மை நசிவுறும் வாய்ப்புள்ளபோது, காலனிய சூழல் பற்றிச் சொல்லவும் வேண்டுமா?

தேயிலை இந்த நிலத்திற்கு அந்நியமானது, அறிமுகம் இல்லாதது. நமது நிலத்தில் அதனை விளைவிக்க முடிவு செய்த பின், நம் மலைவளங்களைத் தேயிலைக்கென நம்மைக்கொண்டே மாற்றினர். ஆனால், ஒருபோதும் அவர்கள் தேயிலை பறிப்பவர்களாக இருந்ததே இல்லை. அந்த நிலம் இனி தேயிலைக்கானது மட்டுமே. தேயிலையினை உற்பத்தி செய்தபிறகு இலவசமாகக் கொடுத்துப் பழக்கியதால் அதன் நுகர்வோராகவும் நாம் மாற்றப்பட்டோம். சரி, நல்ல தேயிலையாவது நமக்கு உண்டா? இல்லை. அடிமைகளுக்கு நான்காம், ஐந்தாம் ரக தேயிலையினைச் சலித்த தூள் மட்டும்தான் (dust tea). இன்றும் நாம் குடிக்கும் தேநீர் அப்படித்தான். தேயிலையினைப் பயிரிட இலங்கைக்குக் கூட்டம் கூட்டமாக மக்கள் கொண்டு செல்லப்பட்டனர். முன்னமே, அங்கு பூர்விகமாகத் தமிழர்கள் வடக்கு மற்றும் கிழக்குப் பகுதிகளில் இருந்ததால், இங்கிருந்து கொண்டு செல்லப்பட்டவர்கள் மலையகத் தமிழர் எனப்பட்டனர். கரும்பு பயிரிட பிஜி போன்ற தீவுகளுக்கும் நெல்லை அறிமுகப்படுத்தி பயிரிட பர்மாவிற்கும் என தமிழர்கள் பல தேசங்களின் வளமைக்காக கடத்திச் செல்லப்பட்டனர். கூலி என்ற சொல் பழந்தமிழில் பொருளையே குறிக்கும். இப்போது அது கூலிக்கு வேலை செய்வோரை, தமிழர்களை குறிக்கும் அடையாளச் சொல்லானது. ஆங்கில அகராதிக்குள்ளும் புகுந்தது. இன்றும் நாம் மென்பொருள் கூலிகள்தானே.

இங்கும் தேயிலை பயிரிட முடிந்த மூணாறு, வால்பாறை, பூம்பாறை, ஆனைமலை என அத்துணை இடங்களுக்கும் மலையேற்றி குடியமர்த்தி ஏறக்குறைய சிறை வைத்தனர். அவ்வப்போது காலியாகிற கூலிகளின் இடங்களை நிரப்ப கங்காணி ஒரு கவர்ச்சிப் படையெடுப்பு நிகழ்த்துவான். இந்தப் படத்தின் பகுதி அப்படித்தான் தொடங்குகிறது.

ஏற்கெனவே, உருவாக்கப்பட்டு பலர் கொத்தடிமைகளாக உள்ள பச்சைமலை எஸ்டேட்டுக்கு ஆள் பிடிக்க சாலூர் அருகே வருகிறான் கங்காணி. சாலூருக்கு வெளியே பக்கத்து ஊரில், கடையின் திண்டில் உட்காரப்போகும் நாயகனைச் சாதியின் காரணமாகத் தடுக்கும் கடைக்காரன், தனது சாதிவெறியினை கழிகொண்டு அடித்து வெளிப்படுத்துகிறான். வெயிலில் பசியுடன் நிறைய விறகு உடைத்து விட்டு அவனிடமே உழைப்பிற்குரிய



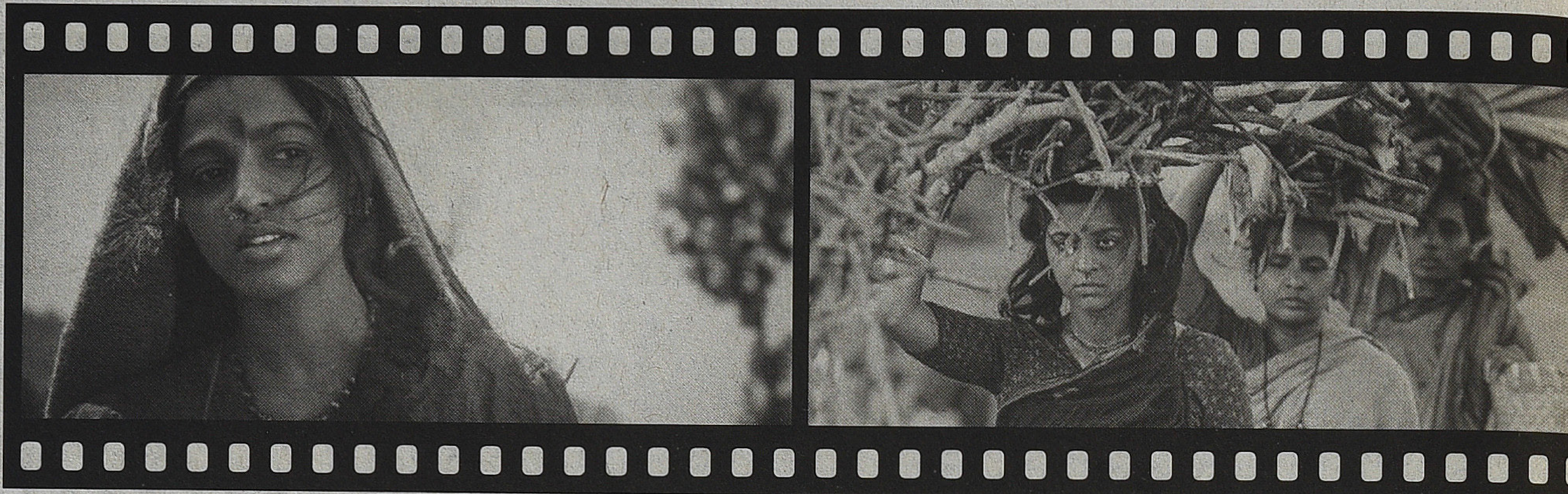


**மக்கள் திரைப்படம் என்று இதனைச் சொல்ல முடியும். பலர் இந்தப் படத்தினை ஈழத் தமிழரது துயரத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கிறார்கள். மனச்சாட்சியினை உலுக்கும் இறுதிக்காட்சி அழுகை, ஸ்பார்ட்டகசின் தோழனது மலையுச்சிக் கதறலான, 'நாம் ஏன் தோற்றுப்போனோம் ஸ்பார்ட்டகஸ்' என்பதை நினைவூட்டியது.**

கூலி கேட்டுத் தரையில் கூனி குறுகி உட்கார்ந்து இருக்கிறான் நாயகன். கடைக்காரனோ எகத்தாளமாக, "கூலியாம்ல கூலி" என ஏசுவதொடு அங்கு வரும் கங்காணியினைக் காட்டி அவன் கொடுப்பான் என சொல்லுகிறான். சாதியின் படிநிலை அடுக்கில் சற்று மேல உள்ளதாக நம்ப வைக்கப்பட்டுள்ள ஒரே காரணத்தினால் நிகழ்த்தப்படும் உழைப்புச் சுரண்டலையும் அவமரியாதையினையும் அந்தக் காட்சி அப்படியே பதிவு செய்துள்ளது. இதனைக் கண்டதும் கங்காணி நிறைவாக தெய்வத்தினை வணங்குகிறான். கடைக்காரன், கங்காணியிடம் நாயகனை மடைமாற்றி விடுகிற இடம் இந்திய வரலாற்றையே காட்சிப்படுத்தும். நிலவுடமை முதலாளித்துவமாக மாறும், மாற வேண்டியிருந்த சூழலை காட்சிப் படிமமாக கொண்டிருக்கும். ஊர் இனக்குழு மரபாகவும்; கடை சாதி, நிலஉடமை இணைந்த வடிவமாகவும்; கங்காணியின் மூலம் சென்றடையும் தேயிலைத்தோட்டம் காலனியம் முதலாளித்துவம் கலந்த கலவையாகவும் இயல்பாக விளங்கிக்கொள்ளும் விதமாக நேர்த்தியாக படமாக்கப்பட்டுள்ளது. இருபது நிமிடங்களுக்குள் படம் மேற்சொன்னவற்றை அழகாகக் கடந்து செல்கிறது.

இதுவரை, திரைவெளியில் வெறும் அழகியலாக, ரம்மியமான இயற்கைக் காட்சிகளாக, நாயகனும் நாயகியும் டூயட் பாட மட்டுமே காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்த மலைக்கு, உடன் வந்த ஒருவர் மயங்கி விழுந்தும் அனாதரவாக விட்டுவிட்டு வலுக்கட்டாயமாகக் கொண்டு செல்லும் போதே, மலை வேறு ஒன்றாகி விடுகிறது. அப்போது தொடங்கி இறுதி வரை மலை நமக்கு வலி மிகுந்த இடமாகவே பதிவாகிறது (செழியனின் காமிரா). காலனிய ஆங்கில முதலாளிகளின் திட்டமிட்ட உழைப்புச் சுரண்டலுக்கும் கொத்தடிமைத்தனத்திற்கும் எந்த விதத்திலும் குறைவில்லாதது நம் சமூகத்திலிருந்தே உருவான கங்காணிகளின் நம்ப வைத்துக் கழுத்தறுத்த வேலை. சில அத்தியாவசியப் பொருட்களைக் கொடுத்துவிட்டு கொள்ளைக் கள்ளக் கணக்கு எழுதும் வியாபாரியின் வஞ்சகம், எளிய மக்களின் உள்ளார்ந்த தொல் நம்பிக்கையினை காசாக அறுவடை செய்யும் திருட்டுப் பூசாரியின் செயல், நோவு உடலைத் தாக்கிய மக்களிடம் அப்போதைக்கு எதையோ கொடுத்து கொள்ளையடிக்கும் போலி மருத்துவனின் நடவடிக்கை போன்றவையும்தான்.

உழைப்பு, கடும் உழைப்பு, ஓய்வில்லா உழைப்பு, அட்டைப் பூச்சிகளின் ரத்தம் உறிஞ்சல், நோயுற்ற போதும் கூலியிலிருந்து கழித்தல் என அவலமும் வலியும் மட்டுமே கொண்ட போதிலும் வாழ்க்கையினை வாழ வேண்டி உணவு ஆக்கி, அவசரமாக விழுங்கி ஓடுவதை படம் துயருடன் வெளிப்படுத்தியபடி செல்கிறது. முதன்முறையாக அதிகாலை சங்கொலி போன்ற பேரொலிக்கு அதிர்ச்சியுறும் அதர்வாவும் மற்றவர்களும் பிறகு அதற்குப் பழகிப் போவதான தன்மையினை காட்சிகளின் வழி காட்டியிருக்கும் திரைமொழி படம் முழுவதும் நன்றாகவே வெளிப்பட்டுள்ளது. தனக்குக் குழந்தை பிறந்ததே தெரியாமல் வாழும் நாயகன். வழக்கமாக தமிழ்த்திரையில் அப்படிப் பிறக்கும் குழந்தைகள்தான் நாயகர்களாக இருப்பர். இந்தப் படத்திலோ தந்தை நாயகராக. ஒண்ட இடம் கொடுத்த பெண்ணின் மரணத்தினால் அவளின் பெண் குழந்தையினை நாயகன் ஏற்க வேண்டி வந்தது. அதனால், மேலும் பல ஆண்டுகள் அந்தப் புதைகுழியில் கிடக்க வேண்டி வந்தபோதுகூட அந்த சிறுமியினை விட்டுவிடாத தருணத்தில், பாரியின் மகளிரை ஏற்ற கபிலராய், கம்பீரமான நாயகனாக நிமிர்கிறான். இறுதியில், பெருங்குரலெடுத்து அழுவதும், தன் மனைவி, அவளுடன் வந்திருக்கும் தனது மகன் ஆகியோரைப் பார்த்ததும் நீயுமா என்ற நாயகனின் கேவலுடன், இது

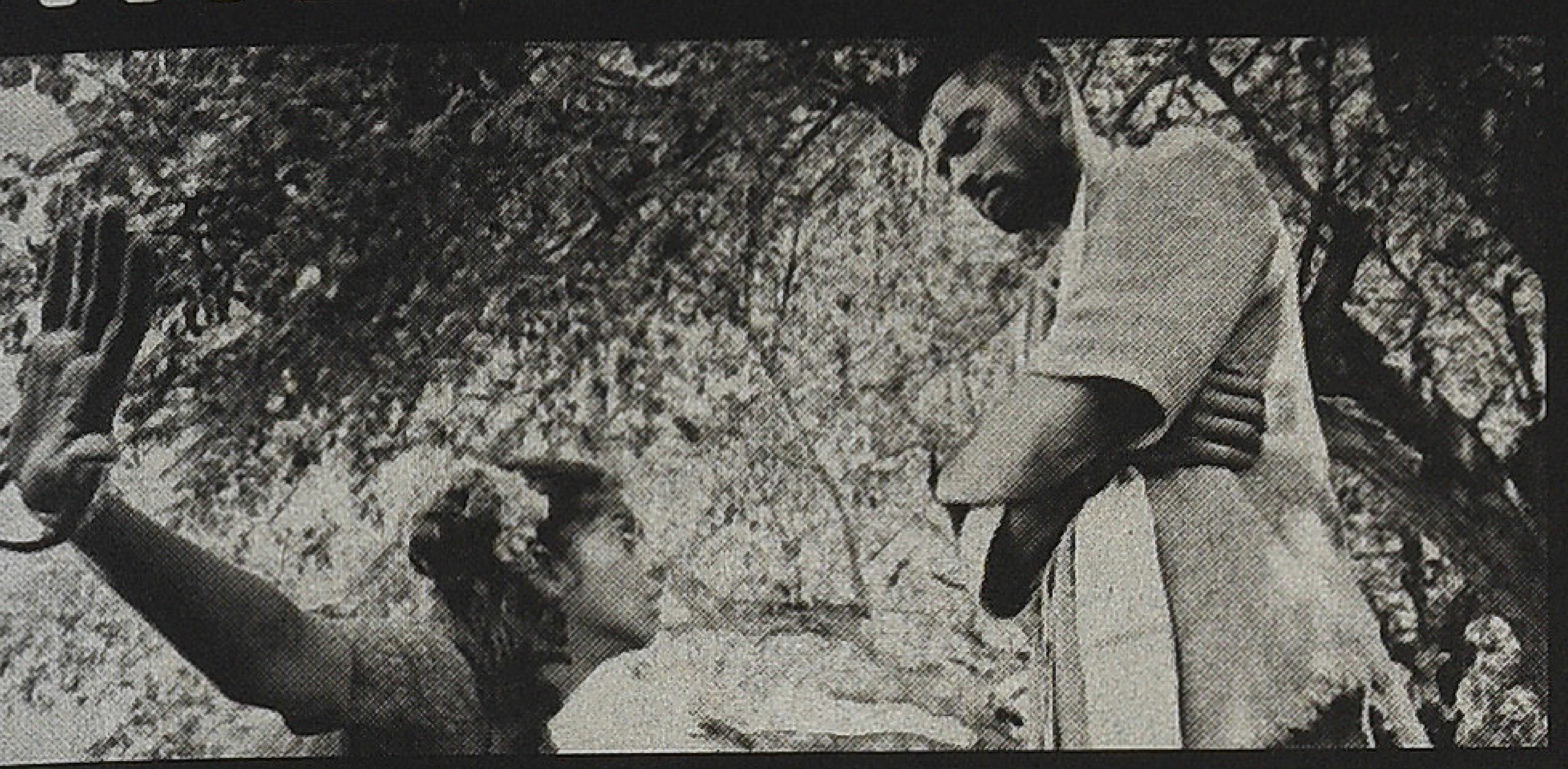


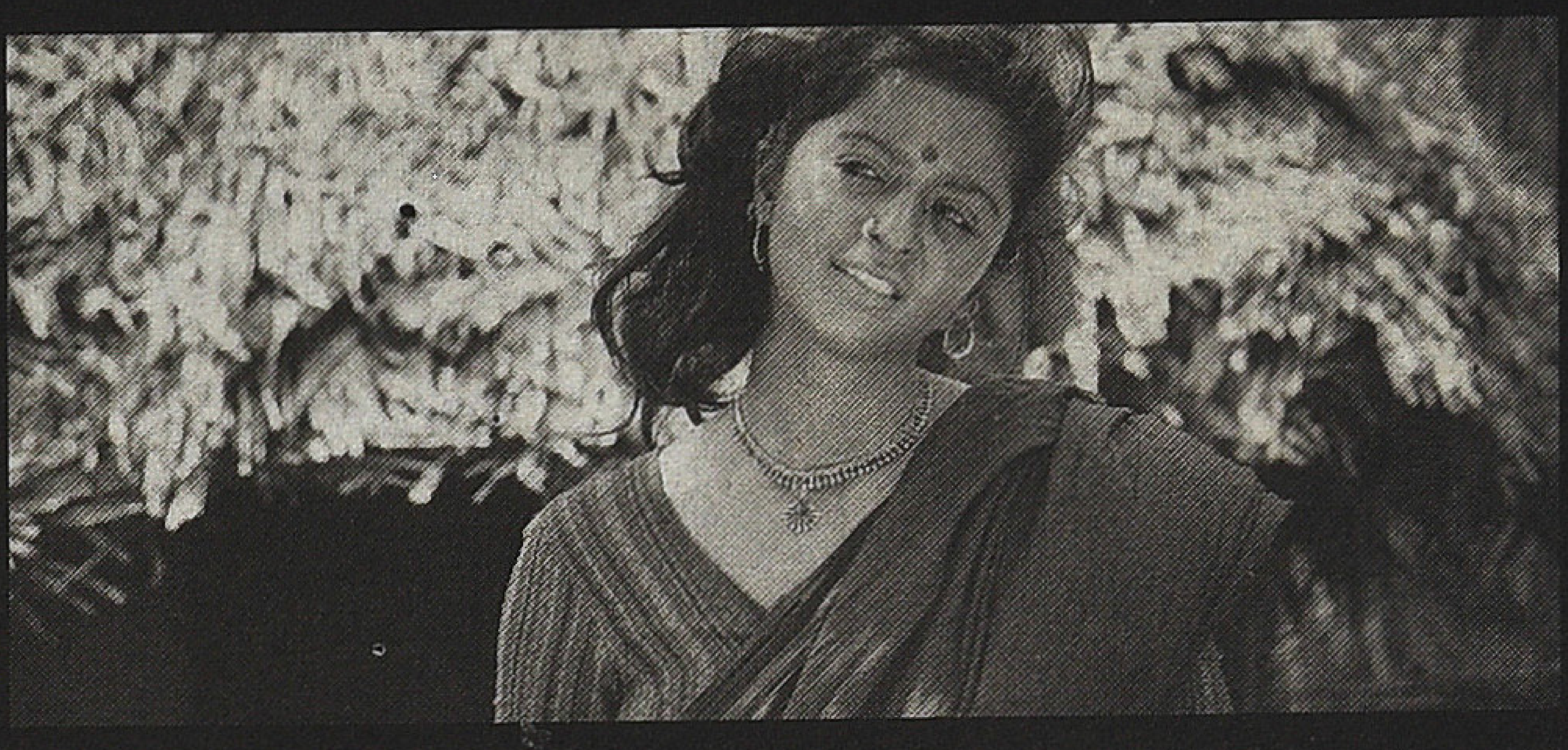
பாலாவின் படம் என்று முடிந்து விடுகிறது. உண்மை.

இந்தப் படத்தில் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டியது இறுதிக்காட்சி ஆகும். தமிழில் நாயகப் பாத்திரத்திற் கென்று ஒரு தனித்துவம் பேணப் பட்டு வருகிறது. ஆண் அழுவதே அவமானம் என்ற எண்ணம் வலிமை யாக உள்ள நிலத்தின் திரைப்பட ஆண், அதுவும் கதையின் நாயகன் பாசம், அன்பு, சோகம் போன்ற சில காரணங்களுக்காக இடையில் அழுது கொள்ள அனுமதி உண்டு. இப்படி, இறுதிக்காட்சியில் மொட்டைப் பாறையில் உட்கார்ந்து கதறி அழுவது தமிழுக்குப் புதியது. அதுவும் கையறு நிலையின் வெளிப்பாடான அழுகை அது. எப்படி இதனை தமிழ் மனம் ஏற்றுக்கொண்டது? சமகாலத்தின் துயரங்களே இதனை சாத்தியமாக்கியது எனலாம். படம் முடிந்து வெளிவருகையில் பலரது ஆதங்கம், கடைசியிலாவது திருப்பி அடித்திருக்கலாம் அல்லது 1947 விடுதலைக்குப் பின் மாறியது என்று போட்டிருக்கலாம் என்பதே. அப்படி, ஏதேனும் நிகழ்ந்திருந்தால் துயர்மிகு வலி வெறும் கதையாக படம் முடிந்ததும் படத்துடன் முடிந்து போயிருக்கும். தற்போதோ நமக்குள் தொடர்கிறது.

ஆங்கில அலோபதி மருத்துவர் பரிசுத்தம் தொடர்பான காட்சிகளில் பன்னைத் தூக்கி எறிவதும் மக்கள் அதனைப் பிடிப்பதுமான காட்சியினைச் செய்ய பாலா போன்றோர் தேவையில்லை. பரிசுத்தத்தின் வெள்ளைக்கார மனைவியின் பின்னால் நாக்கைத் தொங்கவிட்டுக் கொண்டு செல்லும் பாத்திரத்தினை, கங்காணியுடன் ஆரம்பத்தில் பேசும் போதே காட்டியுள்ளது; நாயகனை ஊரைவிட்டுப் போகச் சொல்லும் ஊரே, ஊரைவிட்டுச் செல்லும் நிலை; ஊரில் இயல்பாகக் கடந்து செல்கிற பாலியல் உரையாடல் / நிகழ்வு தேயிலைத் தோட்டத்தில் வசையாகவும் சுரண்டலாகவும் இருப்பது எனப் பாராட்டப் பல கூறுகளை இப்படம் கொண்டுள்ளது. வலி மிகுந்த அவர்களது வாழ்வோடு முழுமையாக ஒன்றவோ பயணிக்கவோ முடியாமல் இரண்டு கூறுகள் உள்ளன. ஒன்று அந்த கிறிஸ்துமஸ் பாட்டு. அந்தப் பாடலின் இசை எவரையும் ஆட வைக்கவும் சட்டென வேறு ஒரு குதூகலமான மனநிலைக்குக் கொண்டு செல்லும் தன்மையுமுடையது. அதில் எந்த சமயத்தின் / என்ன சொல்லைப் போட்டாலும் பொருந்துகிற தன்மை, யுடைய இசை உற்சாகமானது. அதற்கு முந்தைய காட்சியில் பெயர் தெரியாத நோய் பலரைக் காவு கொண்டிருக்கும் துன்பக் கேணியில் இந்த இசை மட்டும் வராது போயிருந்தால் இறுதிக் காட்சி நம்மை முழுமையாய்க் கசக்கிப் பிழிந்திருக்கும். உணர்வு கடத்தப்படுவதே முக்கியம் என்று எண்ணி உணர்ச்சிவசத்திற்கு ஆட்பட்டுவிடாமல் பார்த்துக்கொண்ட அழகான உத்தி. பின்னணி இசையும் சில நேரங்களில் இதனைச் செய்கிறது. அந்த அட்டைப்பூச்சிக் கடியினை நாம் கோவத்துடனும் வலியுடனும் பிய்த்து எறிந்துவிட்டு தேயிலைத் தோட்டத்தில் நகர்வது போல் அடுத்த காட்சிகளில் கலந்து விடுகிறோம். பாலாவின் முந்தைய படங்களின் சட்டகங்கள் இந்தப் படத்தில் இல்லாதது நல்லதாகவே போய்விட்டது. பாலா, தனி மனித உணர்வெழுச்சிகளின் மூலம் விரும்பி உருவாக்கும் தாக்கங்களுக்கு பரதேசியில் வேலையில்லை. கதையே அதனை செய்கிறது. இதுதான் இயல்பு.

நீங்கள் கடைசியாக எந்தப் படம் பார்க்கும்போது கண் கலங்கினீர்கள்? 'பாசமலர்' பார்த்துவிட்டு குமுறி அழுதவர்களின் தொடர்ச்சிதான் நாம். இன்றோ அவ்வாறு இல்லை. நமக்கு வலி உணரப்படாமல் இருப்பது படத்தினை அகலாது அணுகாது பார்க்கும் கோட்பாட்டுப் புரிதலின் காரணமான பக்குவத்தினால் ஏற்பட்டது இல்லை. படத்தின் வலியினை உணர்வதிலும்கூட ஒருவித சிக்கல் உள்ள காலமிது. உலகமயமாக்கல் எல்லா விதமான வேர்களையும் பிணைப்புகளையும் கலைத்துப் போட்டுள்ளது. அன்றாட வாழ்க்கையின் ஏதேனும் ஒரு விஷயம் பாதிக்கப்படும்போது, அந்தக் கணம் மட்டுமே வலி உணரும் விதமான பிரதிகளாக நாம் மாற்றப்பட்டுள்ளது இந்தப் படத்தினைப் பார்க்கையில் இன்னும் தெளிவாகப் புலப்பட்டது. வலி மரத்துப்போன, வலியினை உடனடியாக உடுக்கை இழந்தவன் கை போல உணர முடியா விடினும் காலம் கடந்தும் உணர முடியாத சமூகமாகவே உள்ளது 'முள்ளிவாய்க்கால் தமிழினப் படுகொலை'யின் போது வெளிப்பட்டது. அந்தக் கொடுந்துயருக்கு நீதி கிடைக்க விரும்புகிறோம், மனிதாபிமான முறையில் உடன் நிற்க விழைகிறோம். துயர் களைய, துயரத்தின் ஆறுதலாக, அதற்காகப் போராட... எல்லாம் செய்கிறோம். ஆனால், அவர்களின் துயரம் நமது துயரமா, அவர்களின் வலி நமக்குள் முழுமையாகச் சென்றுள்ளதா என்றால் யோசிக்கவே வேண்டி





யுள்ளது. மனிதகுலம் கண்டிராத அந்த வரலாற்றுத் துயரமே நம்மை உலுக்காதபோது பிரதிகள் என்ன செய்துவிட முடியும். இது மட்டுமல்ல எதுவுமே என்பதுதான் எதார்த்தம். அதனால், பார்வையாளர்களுள் ஒரு பிரிவினர் பரதேசியின் வலியினை காட்சிப் படிமங்களின் அழுத்தமான ஆளுமையின் காரணமாக உணர்ந்தனர். இன்னும் சிலர் வலி ஏற்படுவதைத் தவிர்க்க, விலக்க விரும்பினர். அதிலொன்று இளைய ராஜா இசை மட்டும் இருந்திருந்தால் என்று முடிக்குமுன் கையெடுத்துக் கும்பிட்டு, 'இதுவே தாங்க முடியல, ராஜா இருந்திருந்தால் அவ்வளவுதான் செத்தோம்' என்ற பதில்.

வலி மரத்துப் போனதேயன்றி மறைந்து போய்விடவில்லை என்பது சிறுவன் பாலச்சந்திரனின் படங்கள் ஏற்படுத்தியுள்ள வலியின் காரணமாகக் கிளர்ந்து எழுந்து நிற்கும் மாணவர் பேரெழுச்சியில் வெளிப்படுகிறது. பரதேசி கொடுக்கும் உணர்வலையும் அவ்வாறே.

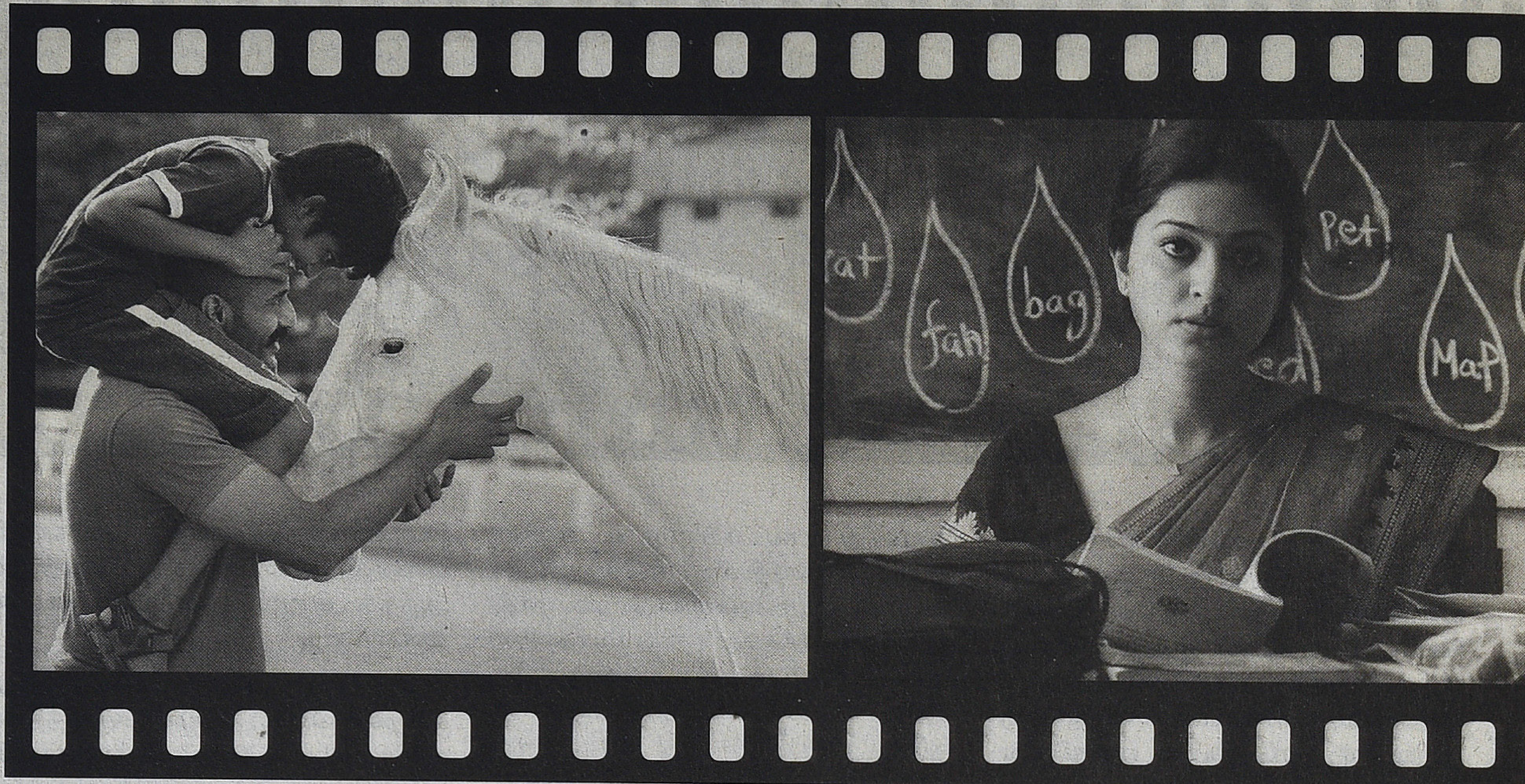
எம்.ஜி.ஆர். படங்களின் சாயல் இருப்பதாக சிலர் சொன்னபோது அவர்களுக்கு ஏன் அவ்வாறு தோன்றியது என யோசிக்கையில் கிடைத்த விடை 'மக்கள்'. ஆம், 75 வருட தமிழ்த் திரைப்பட வரலாற்றில் மக்கள் பெருந்திரளான அளவில் திரையினை நிரப்பும் வண்ணம் அதிகம் இடம்பெற்றது எம்.ஜி.ஆர். படங்களில்தான். விடுதலைக்கு முந்திய படங்களில்கூட கணிசமான அளவிலிருந்த மக்களின் இடம் அதற்குப் பிந்திய படங்களில் அருகிப் போனது. தனிமனித சாகச நாயகர்களின் படங்களாகவே மாறிப் போனது. பல்லாயிரம் பேர்களின் உயிர்த்தியாகத்தில், பல்வேறுபட்ட போராட்ட முறைகளின் காரணமாக, நூற்றுக்கணக்கான தலைவர்களின் அர்ப்பணிப்பு உடைய காலனிய எதிர்ப்புப் போராட்டத்தை, வரலாறு ஒற்றை வரியில் 'காந்தி நாட்டிற்குச் சுதந்திரம் வங்கித் தந்தார்' என்று மாற்றியபின் எல்லாவற்றையும் தனிமனித வழியாகப் பார்க்கக் கூடுதலாகப் பழகிவிட்டோம். பொது வெளி, திரைவெளி எல்லாமும் அப்படியாகவே மாறிப்போயின. எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் மக்களையும் சாகச நாயகனையும் ஒருங்கிணைத்தவை. 'பரதேசி' அதற்கு மாறானது. மக்கள் திரைப்படம் என்று இதனைச் சொல்ல முடியும். மக்கள் பலர் இந்தப் படத்தினை ஈழத்தமிழரது துயரத்துடன் இணைத்துப் பார்ப்பது பிரதியினை சம காலத்தின் வழி வாசிப்பு செய்வதே ஆகும்.

இறுதிக்காட்சியில் அந்த மனச் சாட்சியினை உலுக்கும் அழுகை, ஸ்பார்ட்டகசின் தோழனது மலையுச்சிக் கதறலான, 'நாம் ஏன் தோற்றுப் போனோம் ஸ்பார்ட்டகஸ்' என்பது சட்டென நினைவுக்கு வந்தது. நட்பு நாடுகள், பகை நாடுகள் எனக் கணக்கு வழக்கின்றி பல நாடுகள் சேர்ந்து நடத்தியதாக அனைவராலும் சொல்லப்படும் 'நந்திக்கடல் படுகொலை' குறித்த கேள்வியாகவும் ஒலித்துள்ளது. மொழி, இன, மத, சாதி, வர்க்க அடிப்படையில் உலகெங்கும் ஒடுக்கப்படும் அனைவரது குரலாகவும் அதனை உணர முடியும். பாலின அடிப்படையில் உணரவும் முடிந்திருந்தால் நிறைவு. இல்லையெனில் வளர்த்தெடுப்போம். இந்தப் படத்தில் நுட்பமான, வெளியில் தெரியாத துயரம் நாயகி, கிழவி, கருத்தக்கண்ணி, கங்காணி மனைவி, துரையின் மனைவி மற்றும் அந்தச் சிறுமி எனப்பல பெண்களுடையது.

வந்தாரை எல்லாம் வாழவைத்த, வாழவைக்கும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் எளிய மக்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டில் கறுப்பின மக்களைப் போல பல நாடுகளுக்கு வெள்ளை ஏகாதிபத்தியத்தால் கொண்டு செல்லப்பட்டனர். அவ்வாறு கொண்டு சென்று குடியேற்றப்பட்ட அனைத்து இடங்களிலும் காடுதிருத்தி, கழனியாக்கி, மண்ணை பொன்னாக்கிக் கொடுத்தனர். ஆனால், ஒவ்வொரு நாடும் காலனியத்திலிருந்து அரசியல் விடுதலை பெற்றபோது முதலில் துரத்தியது, அவர்களின் நிலத்தை ரத்தத்தினால் வளமாக்கிய தமிழர்களைத்தான். குறைந்தபட்ச நன்றி கூட இல்லாமல்போனது. சரி, இந்திய விடுதலைக்குப் பின் இந்திய ஒன்றியத்திற்குட்பட்ட தேயிலைத் தோட்டத் தமிழர்களாவது துயரிலிருந்து மீண்டார்களா? இல்லை என்பதுதான் பேரதிர்ச்சி. தாமிரபரணிப் படுகொலையும் 'செந்நீர்' நாவலும் ஆயிரம் கதை சொல்லும். தெற்காசியாவின் பல தேசங்களின் வளமான வாழ்க்கைக்குக் காரணமான பின்பும், இன்றும் பரதேசியாகவே உள்ள தமிழர்களின் கதை நாகரீக உலகம் கண்டிராதது.

(கங்காணி, ஆங்கில துரையின் வீட்டுமுன் மண்டியிட்டு, 'மைலார்ட், ப்ளஸ் மீ' என்று இறைஞ்சும் காட்சியில் நண்பர்கள் சிலருக்கு நமது பிரதமர், நிதியமைச்சர் நினைவுக்கு வந்ததாம்... உங்களுக்கு?)

■



# ‘நெகிழ’ வைக்கும் சினிமா[?]

உறங்காப்புலி

வெகுமக்கள் சினிமாவின் கடும் விமர்சகர்கள் வைக்கும் அடிப்படையான ஆட்சேபமே அவ்வகை சினிமா பார்வையாளனை உணர்வு மேலிடச் செய்துவிடுகிறது என்பதுதான். அதன் விளைவாக ‘அந்த விஷயத்தை’ விமர்சனபூர்வமாக, சார்புமனமில்லாமல் அணுகமுடியாமல் போய் விடுகிறது என்பதே குற்றச்சாட்டு. ஆனால், தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றில் இப்படி சிந்தையை மயக்கிய எண்ணிக்கை வெகுசொற்பமே. தீர்மானமான, தெளிவான உட்கட்டமைப்பும் செயல்வடிவமும் பெறாத சினிமாக்கள் இம்முயற்சியில் கடும் தோல்வியைச் சந்தித்ததும் மிக அதிகம். ஐம்பதுகளிலும் அறுபதுகளிலும் சிதையத் துவங்கிய கூட்டுக் குடும்பங்களின் கதையைப் பேசிய சினிமா எளிதில் இதைச் செய்துவிட முடிந்தது. குடும்ப உறவுகளின் பிரிவும் சிதைவும் பெரும் காவிய சோகத்தை உருவாக்கவல்ல கதைக்கருவாய் இருந்தது. இளம்பிராயத்து சினிமா பார்த்த நினைவுகளில் நீங்கா இடம் பிடித்திருக்கும் படங்களில் ஒன்று ‘பாசமலர்’. அம்மாவின் துணையாகப் போய் பெண்கள் பகுதியில் அமர்ந்து பார்த்த படம் அது. படத்தின் இறுதிக்காட்சிகளில் ஒரு மரண வீட்டின் சாயலைப் பெற்றுவிடும் திரையரங்கு. வெளிக் கிளம்பி வருவோரில் தேம்பியபடி வருவோரைப் பார்த்த நினைவு இன்னும் நெஞ்சைவிட்டு அகலவில்லை. அந்தவிதமாக நெகிழச் செய்து அழவைத்துவிடும் சினிமாக்கள் அபூர்வமான ஒன்றே. ஆனாலும், சினிமாவின் நெகிழச் செய்யும் குணம் யதார்த்தமானது. தமிழ் சினிமா பார்வையாளன் அவ்வப்போது நெகிழ்ந்தபடி படம் பார்த்துக் கொண்டுதான் இருக்கிறான்.

‘நெகிழ்வு’ இப்போது எளிதானதன்று. தொடர்ந்த இறுக்கமான வாழ்வுச் சூழல்கள், நெருக்கடிகள், கடப்பாடுடன் ஏற்றுக்கொண்ட கொள்கைகள், கோட்பாடுகள், அவை தொடர்பிலான நிலைப்பாடுகள் இயல்பான மென்மையான உணர்வுகளுக்கு இடமளிப்பதில்லை. மனம் தற்சார்புகளில் கட்டுண்டு கிடக்கிறது. அனைவருக்கும் பொதுவான உணர்வெழுச்சி என்பதே அரிதாகிக் கொண்டிருக்கிறது. ஈழ இனப்படுகொலையின் கோரத்தை அசலாக்க ஒரு குழந்தையின் மரணம் நிகழ

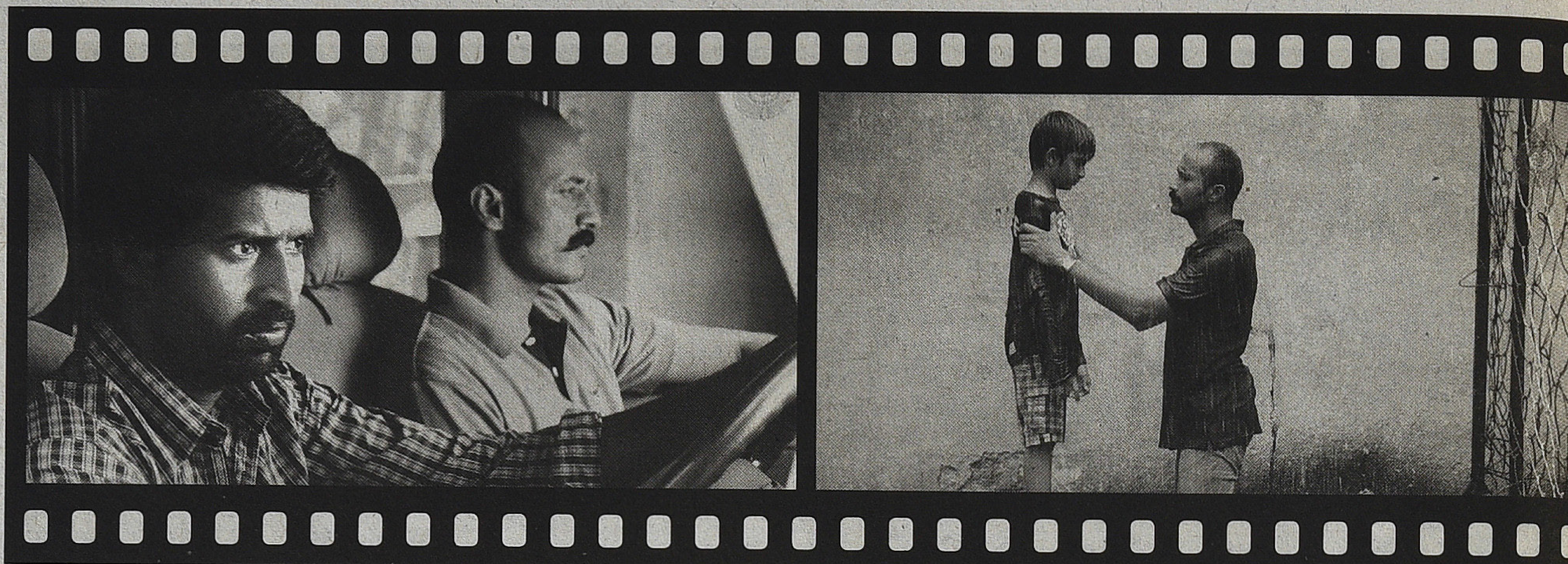
**கிஞ்சித்தும் என்கௌண்டர் பற்றி சிறிய தயக்கத்தையோ மன நெருக்கடியையோ உருவாக்காத திரைப்படம், மனப்பிறழ்வு (Autism) குறித்து சொல்லியதால் மட்டுமே எப்படி சிறந்த படமாகிவிடும்.**

வேண்டியதாகிறது. பாலச்சந்திரன் படுகொலையே வெகுநாள் கழித்து தமிழனின் கூட்டுமனச்சாட்சியை விழித்தெழச் செய்திருக்கிறது. தன் இனம் அழிக்கப்பட்ட பேரழிவின் சோகம் அனுபவமாக இந்தத் தருணம் வரை காத்திருக்க வேண்டியதாய் இருக்கிறது. சுயத்தை இளக்கமாய், நெகிழ்ச்சியாய் வைத்துக்கொள்ள சில நேரங்களில் சினிமா சாதனம் உதவலாம்.

'பரதேசி' பட 'டீஸர்' வெளிவந்து பரபரப்பு உருவாக்கி, படத்துக்கு கட்டியங்கூறி, படமும் வெளிவந்து இணையவெளியெங்கும் கடும்விவாதங்கள் களைகட்டிய வேலையில், 'ஹரிதாஸ்' படம் அறிவார்த்த தளத்தில் கடுமையாகப் பணிபுரியும் களப்போராளிகளை, மனித உரிமை ஆர்வலர்களை நெகிழச்சியுறச் செய்திருந்தது. இத்தனைக்கும் இவர்களுக்குக்கு ''பரதேசி'யை சரியாக 'இனம்' கண்டுகொள்வதில் எந்தப் பிரச்சனையும் இல்லை. பாலாவின் தவறுகளை மிகச் சரியாக அடையாளம்' காட்டி, தெளிவாக, ஆணித்தரமான காரண காரியங்களோடு முற்றிலுமாக நிராகரித்தவர்களுக்கு 'ஹரிதாஸ்' 'சில குறைகளிருப்பினும்' எப்படி நெகிழ்த்தியது.

இனி 'ஹரிதாஸ்' கதையைப் பார்ப்போம்.

ஆரம்பக் காட்சியில் முரட்டுத்தனமான நாலைந்து ஆசாமிகள் எதோ ஒரு வன்செயலை செய்யத் திட்டமிடுகிறார்கள். பெரும்பாலும் 'சரிடா அவனைப் போட்ருவோம்' பாணி வசனங்கள் பேசப்படுகின்றன. பின்னர் அந்தக் குழுவினர் போலீஸ் என்கௌண்டர் டீம் என்பது தெரிய வருகிறது. கெஞ்சும் ஒருவனை 'சரி போ' என்று அனுப்பிவிட்டு அவன் ஒரு குறிபிட்ட தூரம் போனவுடன் 'மறுபடியும் மறுபடியும் மன்னிப்புக் கேட்பவனுக்கு மன்னிப்பே கிடையாது' என்று பஞ்ச் வசனம் பேசியபடி அவனை காக்கையைப் போல (ப்ளூகிராஸ்காரரர்கள் கோபித்துக் கொள்ளவேண்டாம்) சுட்டுக் கொல்பவர்தான் கதை நாயகன். அவன் அடுத்த என்கௌண்டருக்கு தயாராவதற்குள் அவனது தாயார் இறந்துவிடுகிறார். மரண காரியங்கள் முடிந்ததும் அவனுக்கு மனநலம் குன்றிய மகனொருவன் இருப்பதும், அவனை அவனது தாயின் பராமரிப்பில் வளர்த்ததும் சொல்லப்படுகிறது. தாயற்ற மகனை தானே வளர்ப்பது என்ற முடிவில் மகனை அழைத்துக்கொண்டு நகரத்துக்கு வருகிறான். நகரில் கார்ப்பரேஷன் பள்ளியொன்றில் சேர்க்கிறான். போலீஸ் அதிகாரி அநேகமாக டி.எஸ்.பி ஆக இருக்கலாம். மகனை வழிநடத்துவதில் தடுமாறுகிறான். மகனுடன் பள்ளிக்குச் செல்லவேண்டி பணிவிடுப்பு எடுக்கிறான். சந்தர்ப்பவசமாக மகனது ஓட்ட ஆர்வத்தைக் கண்டுபிடித்து அதில் அவனை விற்பன்னனாக்க முயல்கிறான். இவனது முயற்சிக்கு உதவுகிறாள் பள்ளியில் ஆசிரியராக இருக்கும் சிநேகா. ஒரு கட்டத்தில் அவனது மகனுக்கு தாயாக இருக்

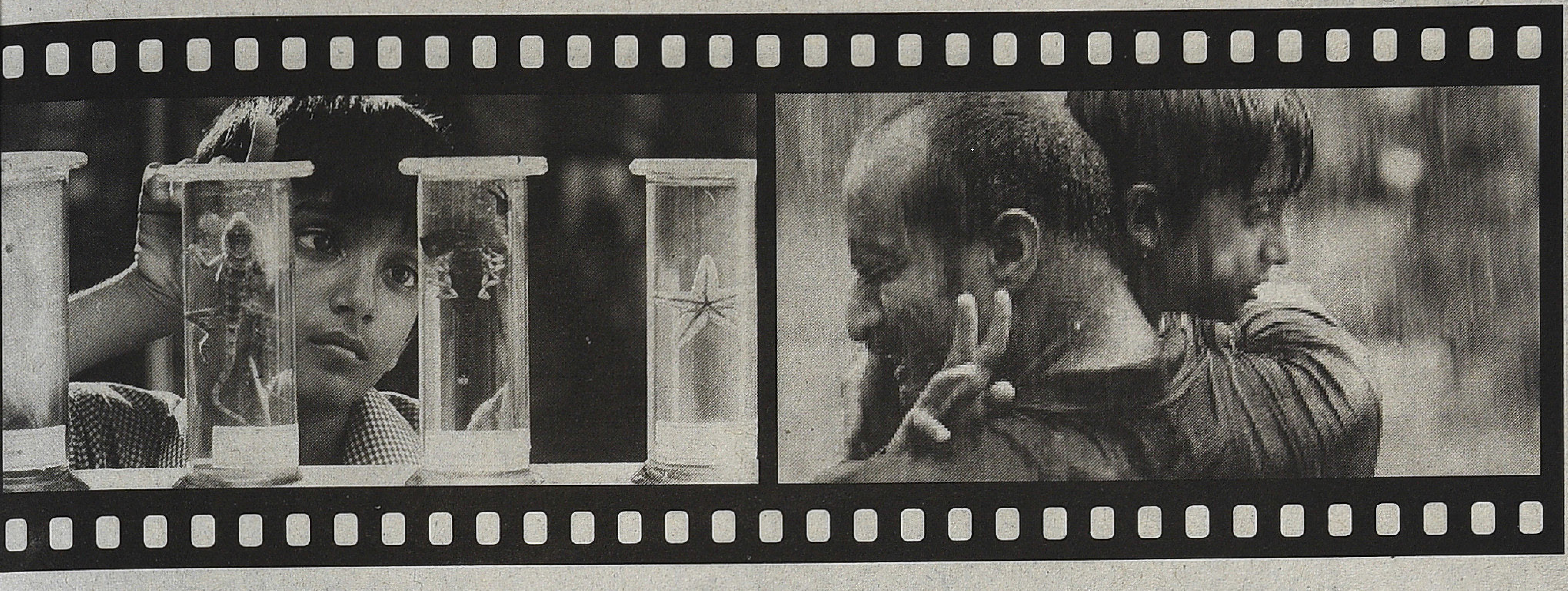


கக்கூட தயாராகிறாள். இதற்கிடையே பணிவிடுப்பு எடுத்த சூழலைப் பயன்படுத்தி ரௌடிகள் போலீஸ் அதிகாரி ஒருவரை கடத்திவிடுகின்றனர். மகனை ஒரு முக்கியமான மராத்தான் போட்டிக்கு அழைத்துச் செல்லும் இக்கட்டான சூழலில் அந்த ரௌடியை பார்த்துவிடுகிறான் போலீஸ் அதிகாரி. மகனை ஆசிரியையிடம் ஒப்படைத்துவிட்டு தன் பணியைத் தொடர்கிறான். மகன் மராத்தான் போட்டியில் வெல்லும்போது ரௌடியை அழித்துவிட்டு வீர மரணமடைகிறான் அதிகாரி. தனக்கு தன்னம்பிக்கை கொடுத்து ஆளாக்கிய அப்பா தனது வெற்றியைப் பார்க்க உயிருடன் இல்லையே என்று நினைவுகூர்கிறான் மகன்.

படத்தில் 'நெகிழ்வு' சாத்தியமாகும் பகுதி மகன் தொடர்பிலானது. ஒரு வார்த்தைகூடப் பேசாத மனநலம் குன்றியவனது பாத்திரப் படைப்பு மன உருக்கத்தை ஏற்படுத்தவல்ல ஒன்றுதான். அவனுக்காகத் தன் வாழ்வையே அர்ப்பணிக்கும் ஆசிரியையும் அதே வாய்ப்புள்ள பாத்திரமே. மற்றபடி தண்ணியடிப்பதும் ஆட்களைத் 'தூக்குவது'மாக இருக்கும் போலீஸ்காரர்களில் புரோட்டா சூரி தவிர்த்த அனைவரும் ஒரே முகம் கொண்டவர்களே. அவர்கள் இருப்பே எண்ணிக்கைக்கு மட்டுமே. போலீஸ் அதிகாரியான நாயகன் தனது மகன் பத்துவயது சிறுவனாக வளர்வதுவரை பணம் அனுப்புவதை மட்டுமே தன் பொறுப்பாக நினைத்தவன். மகன் பிறந்தவுடன் மனைவி இறந்துவிட்டாள் என்பதால் அதை துக்கநாளாக வைத்திருப்பவன். பணிவிடுப்பு எடுத்திருந்தாலும் அரசாங்கக் காரையும் ஆர்டலியையும் எந்தக் குற்றவுணர்வுமின்றி பயன்படுத்துபவன். தன் என்கௌண்டர் கொலைகள் பற்றி எள்ளளவும் கவலைகொள்ளாதவன். இன்னும் சொல்வதானால் அதுகுறித்து ஒருவித பெருமிதம் கொள்பவன். இறுதியில் அதற்காகவே உயிரை விடுபவன்.

திரைப்படத்தில், 'மனநலம் குன்றியவர்களை அவர்களின் திறனை அறிந்து அவர்களுக்கு விருப்பமான ஒன்றைச் செய்ய அனுமதிக்க வேண்டும். இதற்காக பொறுமையாக அவர்களை அவதானிக்கவேண்டும்' என்ற கருத்து முன்வைக்கப்படுகிறது. அதற்கான ஒரு காட்சியில் டாக்டர் ஒருவர் ஒரேயடியாக நீட்டிமுழக்கிப் பேசிவிடுகிறார். அப்பாவின் அளப்பரிய பணி, அவனுக்கு ஓட்டம் பிடித்திருக்கிறது என்பதைக் கண்டுபிடித்து அவனை ஓடப் பழக்குவது. இவ்வளவு காட்சிகளும் நிகழ்வது நாலைந்து காட்சிகளில். மற்றவையெல்லாம் போலீஸ்காரர்கள் 'தூக்குவது' பற்றி பேசுவதும், தண்ணி அடிப்பதும், புரோட்டா சூரி டீச்சரை காதலிப்பதும் மட்டுமே. மனப்பிறழ்வு (Autism) குறித்துப் பேசுவதான படத்தின் பிரதானப் பகுதி இவைகள்தான். கிஞ்சித்தும் யோசனையாகக்கூட என்கௌண்டர் பற்றி சிறிய தயக்கத்தையோ மன நெருக்கடியையோ உருவாக்காத திரைப்படம், இந்தவிதமான செய்தியை சொல்லியது என்பதால் மட்டுமே எப்படி சிறந்த படமாகிவிடும். உள்ளபடியே திரைப்படத்தில் அந்தச் சிறுவனையும், அவனைப் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லையென ஏங்கும் அப்பாவையும் பற்றி 'மனதை நெகிழ' வைக்கும் காட்சிகள் ஒன்றுகூட இல்லை. அவர்களின் வலியை, வேதனையை காட்சியாக்கும் முயற்சிகூட இல்லை. இதே ரீதியிலான BI-POLAR (பிளவுண்ட மனம்) குறித்துப் பேசிய 'ஆரோகணம்' திரைப்படத்தின் பதறவைக்கும் காட்சியமைப்புகள் இல்லை. அந்தப் படத்தில் இரு சிறுகுழந்தைகள் தங்கள் தாய்க்கு என்ன நடக்கிறது என்று அறியாமல் பரிதவித்து அவளைத் தேடி அலையும் காட்சிகள் ஒரு தாக்கம் உருவாக்கக்கூடியவை. தந்தையால் கைவிடப்பட்ட தாய் ஆதரவற்ற நிலையில் தனது மனச்சிக்கலோடு அல்லலுறும் காட்சிகள் வலி நிறைந்தவை. அந்தப் படத்தின் இதரகுறைகளையும் மீறி 'நெகிழ்ச்சியுற' செய்யக்கூடும்.

சினிமா தனது அழவைக்கும் திறனை மெல்ல மெல்ல இழந்தபடி இருக்கிறது. அழுவதற்கென்றே உருவாகும் தொலைக்காட்சிகளின் நெடுந்தொடர்கள் 'குடும்ப உறவு' சிக்கலைப்(?) பேசி பெரும்பான்மை பார்வையாளர்களை நிறைவு செய்துவிடுகின்றன. அதைவிட கறாரான வாழ்வில் அயல்மனிதனின் துக்கத்திற்காக 'அழும் 'சொகுசு' இனி பெரும்பாலானோர்க்கு சாத்தியமில்லை. 'ஐயோ பாவம்' என்று உச்சுக்கொட்டும் 'சொகுசையே' இவர்கள் 'நெகிழ்வெனக்' கருதுவதாகக் கொள்ளலாம். ஆனாலும், 'பிரதியின்' பெரும் பகுதியை அடைத்துக்கொண்டு இருக்கும் போலீஸ் என்கௌண்டர் கதை இவர்களை எந்த வகையிலும்



தொந்தரவு செய்யாமல் போனது எப்படி என்பது உள்ளபடியே புரியவில்லை. நிகழ்வாழ்வில் இவர்கள் நடத்திய உண்மையறியும் நடவடிக்கைகளை என்னவாகப் புரிந்துகொள்வது. அதுவேறு இது வேறு எனப் பார்க்கும் நுட்பமான அரசியல் நமக்கு தெரியவில்லையா? அல்லது சினிமாவின் அழவைக்கும் திறன் பற்றிய நமது அனுமானம் தவறா? எப்படிப் பார்த்தாலும் இகவெளியின் அனைத்து அதர்மங்களுக்கும் எதிராகக் கிளர்ந்தபடி இருப்பவர்களுக்கு இந்த எளிமையான உண்மையா தெரியவில்லை?.

'பரதேசி' திரைப்படம் தலித் அடையாளத்தை நிறுவத் தவறிவிட்டது; பி.ஹெச். டேனியல் அவர்களின் நாவலுக்கு நீதி செய்யவில்லை; நாஞ்சில் நாடனின் வசனத்திற்கு உரிய அங்கீகாரம் தரவில்லை என்பது போன்ற நுட்பமான கண்டுபிடிப்புகளின் வழியாக அதனை நிராகரித்துவிடும் 'அகம்' எப்படி 'ஹரிதாஸ்' படம் கண்டு 'நெகிழ்ந்தது'. அப்படியானால் திரைப்படம் பார்க்கும் 'தன்னிலை'யின் அரசியல் நிலைப்பாடுகள், கலை இலக்கியம் குறித்த கருத்தாக்கங்கள் இதில் வினையாற்றியிருக்கிறது எனக் கொள்ளலாமா? ஒரு கலைப் படைப்பை / பிரதியை அப்பிரதியின் உட்கட்டமைப்பை, அதன் கட்டுமானங்களை 'கட்டுடைப்பு' செய்வதன்வழி அதனைக் கண்டடைவது முறையா அல்லது 'தன்னிலை'யின் முன்முடிவுகளிலிருந்து, படைப்பாளியின் அடையாளம் சார்ந்து, அவரது இன்னபிற குணாம்சங்கள் சார்ந்து அதனைக் கட்டுடைக்க முயல்வது அறிவுச் செயல்பாடா? நுட்பமான அரசியல் தளங்களில் செயல்படுபவர்களின் வினோத மனோபாவம் ரகசியமானதன்று. ■

**காட்சிப்பிழை நடத்தும் பயிலரங்கம்**

# ரசனை, விமர்சனம், கோட்பாடு

இந்தப் பயிலரங்கம் தமிழ் வெகுஜன சினிமா பிரதிகளை எப்படி ரசிப்பது, விமர்சிப்பது, அவற்றின் கோட்பாட்டு அடிப்படைகள் என்ன என்பதைக் குறித்து விவாதிக்கும், அறிமுகம் செய்யும். தமிழ் சினிமாவின் மூலம் திரைப்படக் கலையை புரிந்துகொள்ள இந்த பயிலரங்கு உதவும்.

**வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி**

(திரை விமர்சகர்; முதல்வர், ராமநாயுடு ஃபிலிம் ஸ்கூல், ஹைதராபாத்).

**சுந்தர் காளி**

(திரை விமர்சகர்; பேராசிரியர், காந்தி கிராமம் கிராமியப் பல்கலைக்கழகம், காந்தி கிராமம்).

**ராஜன் குறை**

(எழுத்தாளர்; பேராசிரியர், டில்லி பல்கலைக்கழகம், டில்லி).

**பெருமாள்முருகன்**

(எழுத்தாளர்; பேராசிரியர், அரசுக் கலைக் கல்லூரி, நாமக்கல்)

ஆகியோர் பயிற்சியளிக்கிறார்கள்.

மே மாதம், ஒரு குளுகுளு மலைவாசஸ்தலத்தில் இலவசமாக நடத்தப்படும் இந்த 3 நாள் பயிலரங்கில் மாணவர்கள் மற்றும் 30 வயதுக்கு உட்பட்ட இளைஞர்கள் பங்குபெற அழைக்கிறோம். பங்குபெற விரும்புவோர் தங்கள் சுய விவரக் குறிப்பை காட்சிப்பிழை முகவரிக்கு அனுப்பவும்.

**மேலும் தகவல்களுக்கு தொடர்புகொள்ளவும்:**

*மின்னஞ்சல் முகவரி:* kaatchippizhai@gmail.com, *தொலைபேசி எண்:* 99445 83282, 99529 72557

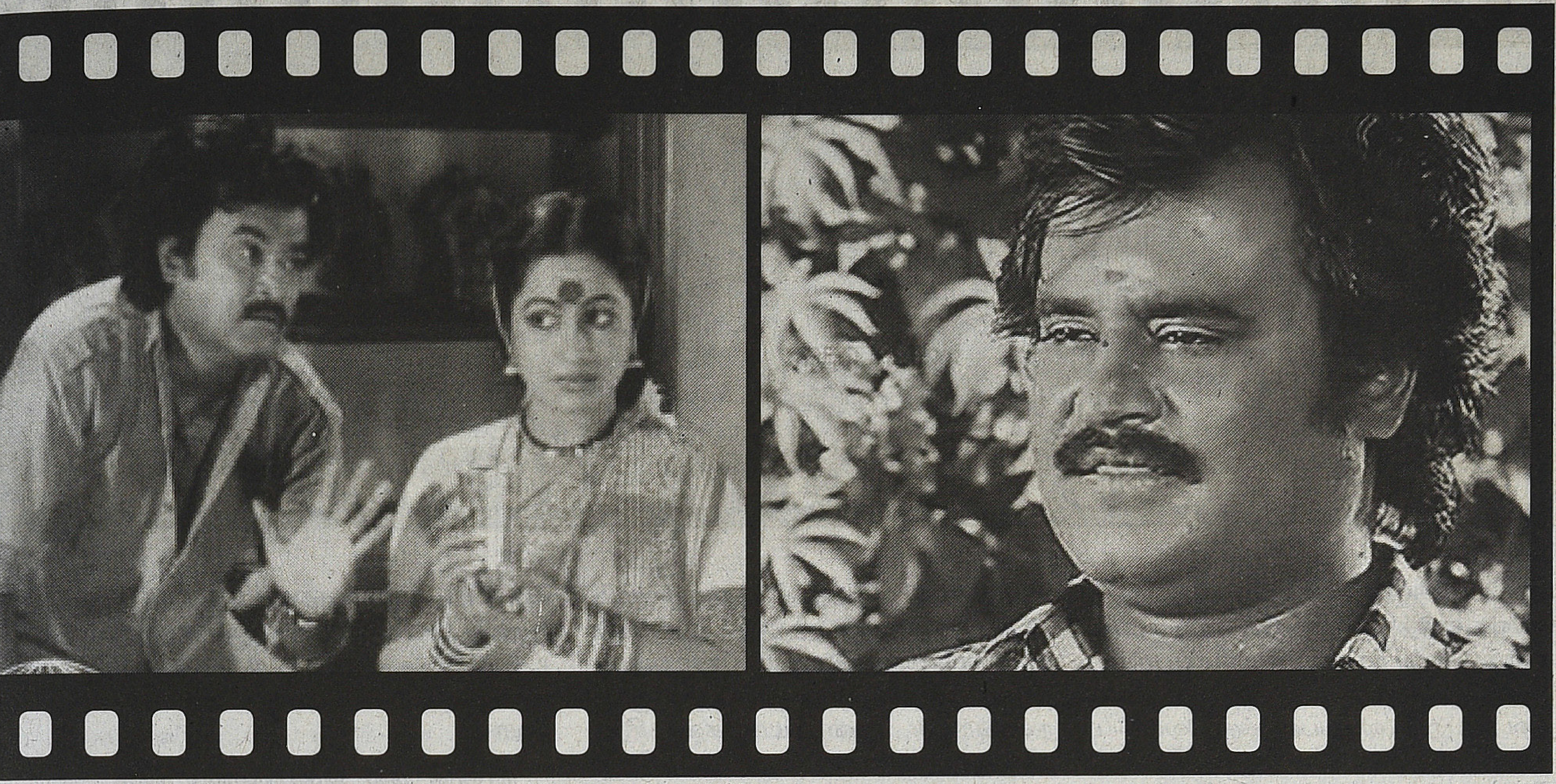
# வில்லன் திருந்தி வாழலாமா?

பெருமாள்முருகன்

**கோ**யம்புத்தூர், பி.எஸ்.ஜி கலை அறிவியல் கல்லூரியில் முதுகலைத் தமிழிலக்கியம் பயின்றேன். *1986- 87, 1987- 88* ஆகிய இரண்டு கல்வியாண்டுகள். அப்போது கல்லூரியின் நுழைவாயிலில் 'பூ. சா. கோ. கலை அறிவியல் கல்லூரி' என்று அழகான வடிவமைப்புடன் கூடிய தமிழ் எழுத்துக்களில் பெரிதாக எழுதி வைத்திருப்பார்கள். பூளைமேடு சா. கோவிந்தசாமி நாயுடு என்பதன் சுருக்கம் பூசாகோ. ஆனால் இப்போது தமிழ்ப் பெயர் நீக்கப்பட்டுவிட்டது. பூசாகோ என்றால் யாருக்கும் தெரியாது என்றும் எல்லா இடத்திலும் ஒரேவிதமாகப் பெயர் இருக்க வேண்டும் என்றும் காரணம் சொல்கிறார்கள். அதனால் பி.எஸ்.ஜி என்னும் அடையாளமே போதும் போல. கல்வித்துறைக்கும் தமிழுக்கும் உள்ள உறவின் தன்மை பற்றிய குறியீடாகவே இப்பெயர்ப் பலகை நீக்கம் அமைந்திருக்கிறது.

அக்கல்லூரியில் சேர்ந்த ஒரு வாரத்தில் என் அப்பன் இறந்து போனார். இரண்டாண்டுகளும் செலவிற்குப் பெரும் கஷ்டப்பட்டேன். எண்ணி எண்ணிச் செலவழிக்க வேண்டியிருந்தது. அக்கல்லூரியின் கட்டிடங்களையும் மாணவர்களையும் பார்த்தால் மேல்தட்டுப் பிரிவினருக்கானது என்பதாகத் தோற்றம் தரும். உள்ளே நுழைந்தால் பெரும்பாலான மாணவர்கள் நடுத்தரக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக இருப்பர். அரசு உதவி பெறும் கல்லூரி என்பதால் மிகக் குறைந்த கட்டணமே வசூலிக்க வேண்டும். அதாவது அரசு கல்லூரிகளில் என்ன கட்டணம் வசூலிக்கப்படுகிறதோ அதே அளவு. ஆனால் அதைவிட அதிகமாகத்தான் கட்டணம் இருக்கும். அதை யாரும் பெரிதாகப் பொருட்படுத்திக் கொண்டதில்லை. இன்றைக்கு அக்கல்லூரியைப் போல அமைப்புள்ள பல தனியார் கல்லூரிகள் வந்துவிட்டன. அப்போது மிகச் சில கல்லூரிகளே அப்படி இருந்தன. தொடக்கத்தில் அக்கல்லூரியைப் பார்த்து மிரண்டு போனேன். உள்ளே போனபின் என் போன்றவர்கள் பலர் இருப்பதைக் கண்டு ஆசுவாசமாகக் கொஞ்ச காலம் பிடித்தது.

அந்த இரண்டாண்டு வாழ்வை நினைக்கும்போது கஷ்டங்களைவிட அங்கே பெற்றவையே எனக்குப் பெரிதாகத் தோன்றுகின்றன. அக்காலம் பெருமகிழ்வோடு நான் வாழ்ந்த காலம். மரங்களினூடே கட்டிடங்கள். அவற்றை ரசனையோடும் தேவைக்கேற்பவும் வடிவமைத்திருந்தார்கள். கட்டிடங்களோடு பேசலாம். என் ஆர்வங்களுக்குப் போதுமான தீனி அங்கே கிடைத்தது. பல்வேறு வகையான பயிற்சிகளைப் பெற முடிந்தது. எப்போதும் ஏதாவது நிகழ்ச்சி நடந்துகொண்டே இருக்கும். நிறைய அரங்கங்கள் உண்டு. கூட்டத்தின் அளவுக்கேற்ப அரங்கைத் தேர்வு செய்துகொள்ளலாம். செவிக்குணவு தாராளம். மிகப் பெரும் நூலகம். தமிழ் நூல் பகுதி பரந்து கிடக்கும். பழந்தமிழ் நூல்களைவிட



**எண்பதுகளின் இறுதிப் பகுதியில் மாணவர்களிடையே ரஜினி, கமல் ஆகிய இருவருமே பேராதரவு பெற்ற நடிகர்களாக இருந்தனர். அவர்களின் படம் என்றால் மாணவர் கூட்டம் அலைமோதும். விடுதி 16 எம்எம் திரையிடலின் போதும் அப்படித்தான்.**

நவீன இலக்கியங்கள் மிகுதியாக இருக்கும். அக்கல்லூரியின் நவீன உணர்வுக்கு அதுவே சான்று. ஆகவே ஏராளமான நூல்களைப் படிக்கும் வாய்ப்பு இருந்தது. நல்ல ஆசிரியர்கள். பலவிதமான வழிகாட்டுதல்கள் கிடைக்கும். வாசிக்கும் ஆர்வமுள்ள மாணவரைக் கண்டால் ஆர்வத்தோடு எதையும் பகிர்ந்துகொள்ளும் ஆசிரியர்கள் இருந்தனர். அவர்களைச் சிக்கெனப் பற்றிக்கொண்டேன்.

வகுப்புகள் இடைவிடாமல் நடக்கும். கருத்தரங்குகள், சொற்பொழிவுகள், வாய்மொழித் தேர்வுகள் என வாரத்திற்கு ஒன்றேனும் வரும். மாணவர்கள் கட்டுரை வாசிக்கவும் விவாதிக்கவும் வாய்ப்புகளைக் கொண்ட நிகழ்வுகள் பல. இனிமையான கல்விச் சூழல். விதவிதமான பெண்களைக் காணலாம். பகட்டான பெண்கள் பலர். அவர்களைக் கண்டால் தாழ்வுணர்ச்சியோடு ஒதுங்கிப் போக நேரும். இயல்பாகப் பழகும் பெண்கள் கூட்டமும் உண்டு. மனதுக்கு இதமான நண்பர்கள் பலர். கோவை மாவட்டத்து மாணவர்கள் பெரும்பான்மை இருப்பினும் பக்கத்து மாவட்டங்களில் இருந்தும் திரளாக வந்து சேருவர். நீலகிரி மலைவாழ் படகர் இன மாணவர்கள் பலருண்டு. பழகி மகிழ, பேசிச் சிரிக்க, விவாதித்துச் சண்டையிட என விதவிதமான நண்பர்கள் எனக்கு அமைந்தனர். முதுநிலைப் பட்ட மாணவர்கள் மட்டுமன்றி இளநிலைப் பட்ட மாணவர்களும் நண்பர்களாக வாய்த்தனர். என்னை வடிவமைத்ததில் அக்கல்லூரிக்கு மட்டுமல்ல, விடுதிக்கும் முக்கியமான பங்கு உண்டு. அங்கு பயின்ற இரண்டாண்டுகளை என் வாழ்வில் பொற்காலம் என்பதாக நினைவில் வைத்திருக்கிறேன்.

மாணவர்களுக்கான பெரிய விடுதியின் பெயர் 'பாரதி விடுதி.' அதில்தான் இரண்டு ஆண்டுகளும் தங்கியிருந்தேன். விடுதியில் கட்டுப்பாடுகள் உண்டு. அதைவிட மிகுதியான சுதந்திரமும் உண்டு. மாணவர்கள் வெளியே போகவும் வரவும் எந்தத் தடையும் இல்லை. கல்லூரி வளாகம் மிகப் பெரியது. எல்லா இடங்களிலும் மின்விளக்குகள் இருக்கும். எங்கும் அமர்ந்து படிக்கலாம். சதுர வடிவில் விடுதி. நடுவில் வெட்ட வெளி. இருபக்க மூலைகளில் குளியலறையும் கழிப்பறையும். காற்றோட்டமும் வெளிச்சமும் தாராளமாகக் கிடைக்கும். அவற்றில் மூவர் சேர்ந்திருக்கும் அறைகள் மிகுதி. ஒற்றையறைகள் குறைவு. முதுநிலை இரண்டாம் ஆண்டு மாணவர்களுக்கும் இளநிலை மூன்றாமாண்டு மாணவர்களுக்கும் மட்டும் ஒற்றையறைகள் கிடைக்கும்.

விடுதி மாணவர்களுக்கெனப் பல வசதிகள் உண்டு. சிறு நூலகம் இருந்தது. பின்னர் அதை விரிவாக்கமும் செய்தார்கள். தொலைக்காட்சிக்கெனத் தனியறை உண்டு. விடுதி மாணவர்களில் கலையார்வம் உடைய மாணவர்களுக்கு என்று சிந்தனை மன்றம் என்னும் அமைப்பு செயல்பட்டது. வாரம் ஒரு கூட்டம் நடைபெறும். விடுதி விழா வெகு விமரிசையாக நடக்கும். ஒவ்வொரு பட்ட வகுப்பிலும் விடுதியில் உள்ள

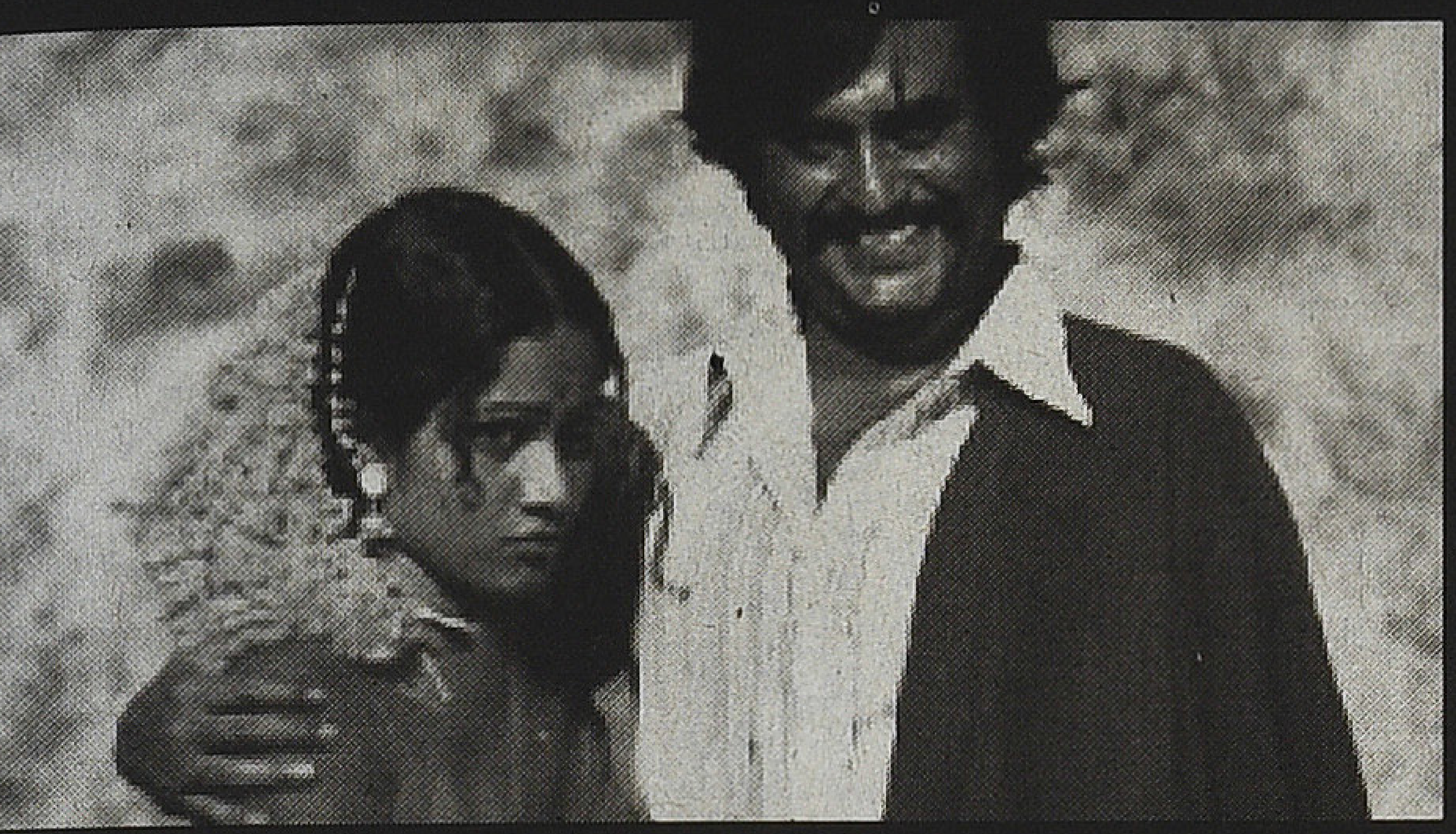
மாணவர்களில் யார் முதல் மதிப் பெண் எடுத்திருக்கிறார்களோ அவர் களுக்குப் பரிசுகள் வழங்கப்படும். அதுவல்லாமல் பல போட்டிகள் நடைபெறும். வகுப்பறைக்கு வெளியே தம் திறன்களை வளர்த்துக்கொள்ள இப்படிப் பல்வேறு வாய்ப்புகளை வழங்கிய கல்லூரி அது. என்னைப் போலக் கிராமத்தில் இருந்து சென்ற வர்கள் உணர்ந்த விதம் இது. ஏற் கெனவே தம் வாழ்வில் பெரும் வாய்ப்புகளைப் பெற்ற பலருக்குக் கல்லூரியைப் பற்றியும் விடுதியைப் பற்றியும் குறைகள் நிறைந்திருந் ததையும் அறிவேன். அவர்களுக்குக் குறைகளாகத் தெரிந்தவை எனக்கு அற்பமானவையாகவே தோன்றின. வாழ்வை அனுபவித்தல் என்பதன் முழுப் பொருளை அங்கேதான் அறிந்தேன்.

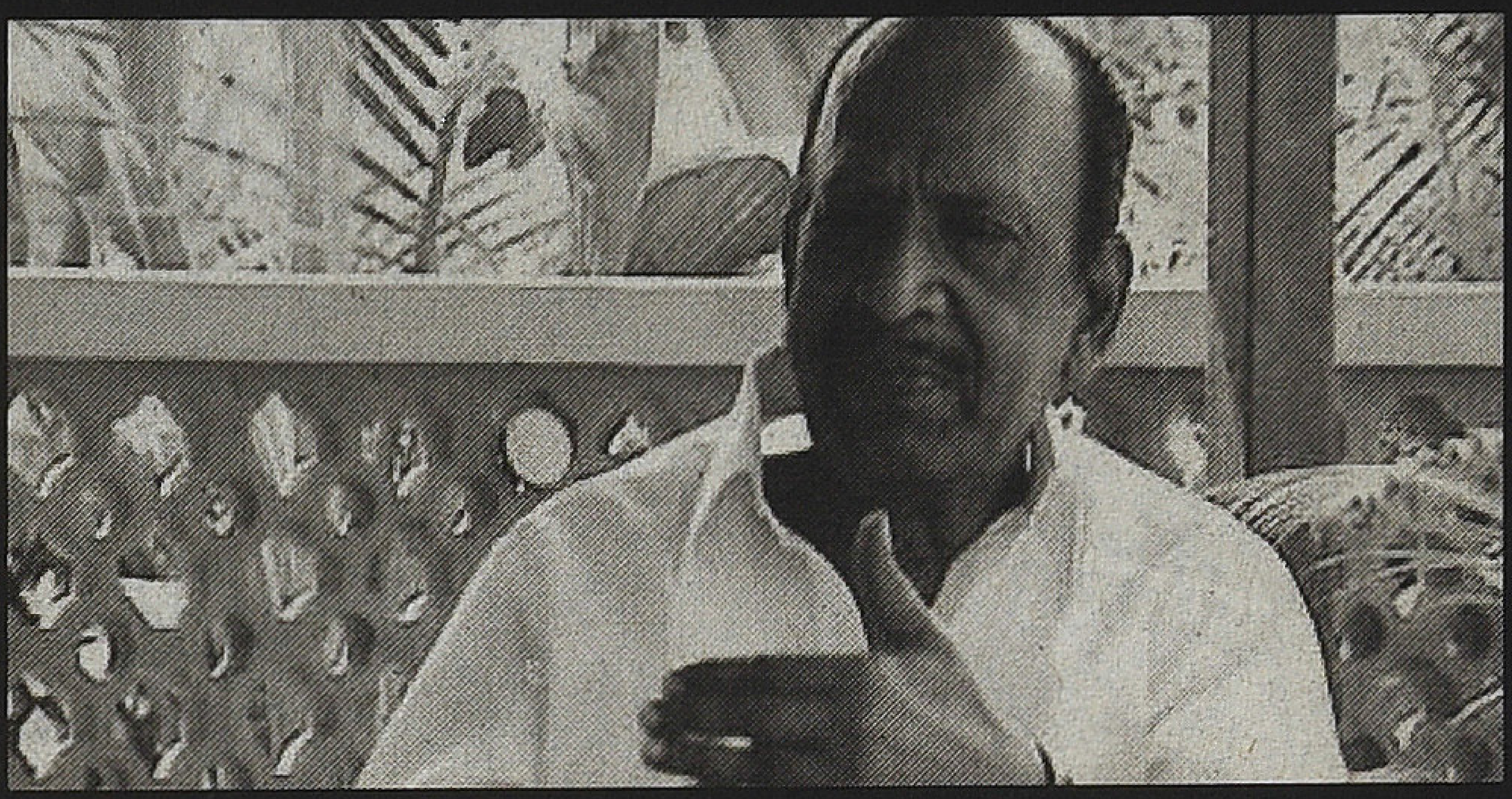
விடுதி வாழ்க்கையின் சகல பரி மாணங்களையும் அங்கு அனுபவிக்க முடிந்தது. நேரத்தைச் செலவிடுதல், மகிழ்ச்சியாக இருத்தல், பொறுப்பு களை ஏற்றல் என எல்லா வகை யிலும் சுயமாக முடிவெடுக்கவும் செயல்படவும் சுதந்திரம் கிடைத்தது. கும்பலாகச் சேர்ந்து அரட்டை அடிப்பதன் சுகம் என்னவென்று தெரிந்தது. நடு இரவு வரை பேசிக் கொண்டிருப்போம். எதைப் பற்றி வேண்டுமானாலும் இருக்கும். அந்த வயதில் எல்லாம் தெரிந்த பாவனை பெரிதாக இருந்தது. பாட நூல்களைப் படிக்க எனக்குக் குறைந்த நேரம் போதுமானது. பல நாவல்களையும் சிறுகதைத் தொகுப்புகளையும் வாசிக்க இயன்றது. நூலக அடுக்குகளில் என் கைபடாத இடம் இல்லை. இதற்கு மாறானது இன்னொரு பக்கம். கோவை நகரின் தெருக்களில் சுற்றித் திரிந்த காலமும் அதுதான். வாரத்தில் இரண்டு மூன்று முறையேனும் நகர்வலம் போக வேண்டியிருக்கும். யாரேனும் நண்பர்கள் அழைப்பார்கள். சிறு விருந்து தருவார்கள். திரைப்படத்திற்கு அழைத்துப் போவார்கள். திட்ட மிட்டுச் செல்வதும் உண்டு. நண்பர் களின் பிறந்த நாள் கொண்டாட் டங்களை ஒட்டியோ பிற சந்தோச மான தருணங்களிலோதான் திரைப் படங்களுக்குச் செல்வோம். ஏனென் றால் நகரத்துத் திரையரங்கக் கட் டணம் எங்களுக்கு மிகையானது. அப்படியும் இரண்டாண்டுகளில் பல திரையரங்குகளில் படம் பார்த் திருக்கிறேன்.

கைச்செலவுப் பணத்திலேயே மிக எளிதாகப் படம் பார்க்க இன்னொரு இடமும் எங்களுக்கு இருந்தது. கோவையில் இருந்து ஈரோடு செல்லும் சாலையில்தான் கல்லூரி. கல்லூரிக்கு அருகே நடைதூரத்தில் 'சித்ரா' என்று சுருக்கமாக அழைக்கப்படும் தென்னிந்திய ஜவுளி ஆராய்ச்சி நிறுவனம் இருந்த இடத்தில் கடை கள் மிகுந்திருக்கும். தேவையான பொருள்கள் வாங்குவதற்கு அங்கே தான் செல்வோம். அதைத் தாண்டி நான்கு கல் தொலைவு சென்றால் சின் னியம்பாளையம் என்னும் கிராமம் வரும். இப்போது அது நகர விரிவாக் கத்திற்குள் முழுவதுமாக மூழ்கி விட்டது. அப்போது அது சாலை யோரக் கிராமமாகவே இருந்தது. அங்கே கிராமத்துத் திரையரங்குக்கு உரிய எல்லா அம்சங்களோடும் திரை யரங்கம் ஒன்று இருந்தது. முதல் ஆட்டத்திற்குப் போனதில்லை. போனால் இரவு உணவு இல்லாமல் போய்விடும். அதற்குத் தனியாகச் செலவழிக்க நேரும். ஆகவே இரவு உணவை முடித்துக்கொண்டு ஆசுவாசமாகப் புறப்பட்டுச் செல் வோம்.

நான்கு கல் தொலைவும் நடை தான். சாலையில் இந்த அளவு போக்கு வரத்தும் இல்லை. சத்தமிட்டுக் கொண்டும் ஓடி விளையாடிய படியும் போவோம். அதேபோலப் படம் பார்த்துவிட்டுத் திரும்பும் போதும். தார்ச்சாலை அல்ல அது; சந்தோசத்தின் நடைபாதை. கல்லூரி யின் முதன்மை நுழைவாயில் கதவு பூட்டப்பட்டிருக்கும். ஏறிக் குதித்து உள்ளே நுழைவோம். அப்படி வருவதைக் காவலர் தடுப்பதில்லை. அதற்கு எழுதப்படாத அனுமதி உண்டு. விடுதிக்குப் பின்பக்கம் பெரிய கரிசக்காடு புதராக விரிந்து கிடக்கும். அதன் வழியாகச் செல்லும் ஒற்றையடிப் பாதையில் சென்றால் 'சித்ரா' வரும். ஆனால் இரவில் அவ்வழியில் செல்வதில்லை. பாம்பு பயம். சின்னியம்பாளையத்துத் திரையரங்கப் பெயர் மறந்து போனா லும் அங்கு பார்த்த படங்கள் மறக்க வில்லை. புதிதாக வெளியாகும் படங் கள் ஓரிரு மாத இடைவெளியில் அங்கே வந்துவிடும்.

ரஜினியின் 'மாவீரன்', 'மனிதன்', 'ஊர்க்காவலன்', 'வேலைக்காரன்' ஆகியவை அங்கே பார்த்த முக்கிய மான படங்கள். அந்தக் கால கட்டத்தில் ரஜினிகாந்த் 'சூப்பர் ஸ்டார்' அந்தஸ்து பெற்றுவிட்டார். ஆகவே அவர் படங்களுக்கு எங் களிடையே மவுசும் எதிர்பார்ப்பும் இருந்தன. மாவீரன் படத்தில் 'வக் காலி' என்னும் சொல்லை ரஜினி காந்த் அடிக்கடி பயன்படுத்துவார்.





அவ்வார்த்தையை சென்சாரில் எப்படி அனுமதித்தார்கள் என்று தெரியவில்லை. ‘வக்காலோலி’, ‘ங்கொக்காலோலி’ என்றெல்லாம் மக்களிடையே வழங்கும் வசைச் சொல்லின் சுருங்கிய பேச்சு வடிவம் ‘வக்காலி.’ இப்படம் வந்தபோது பலர் இவ்வசையை விருப்பத்தோடு பயன்படுத்தினர். மாணவர்களிடையே இயல்பாகப் புழங்கும் சொல்லாகவும் இது மாறியது.

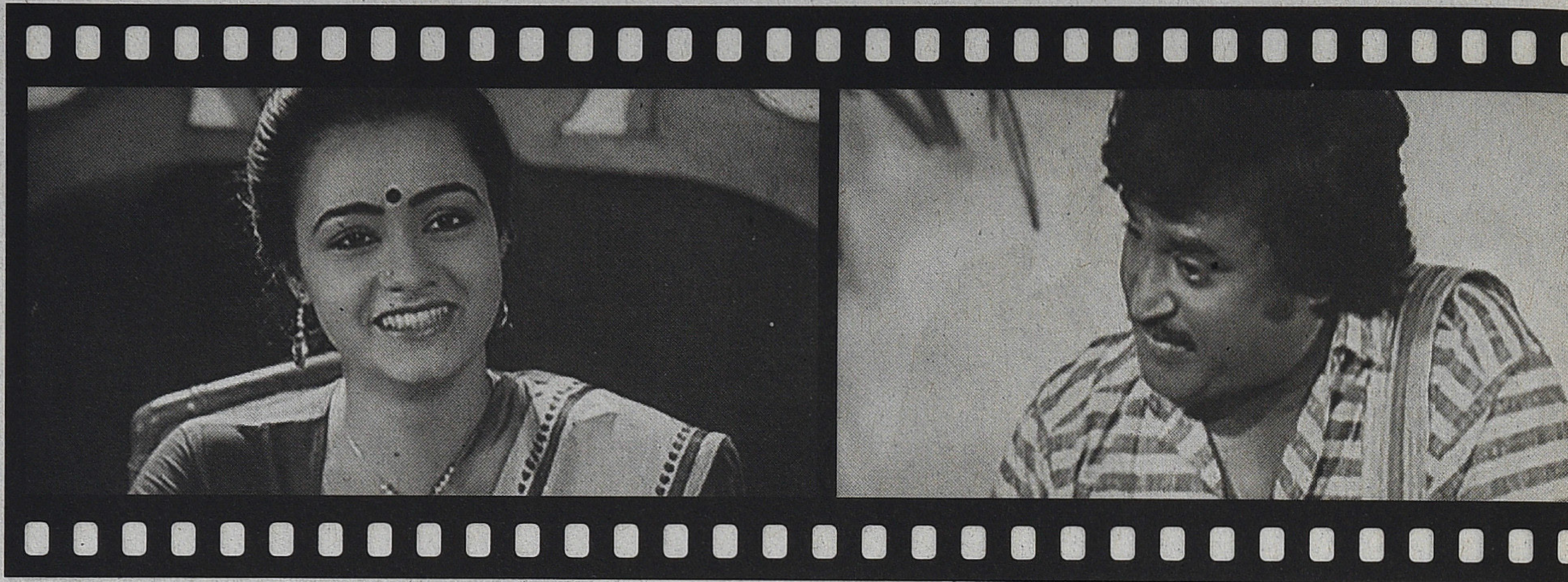
விடுதி மாணவர்களை எந்நேரமும் படித்தாக வேண்டும் என்று யாரும் கட்டாயப் படுத்துவதில்லை. கண்காணிப்பதும் இல்லை. அங்கே நிலவிய கல்விச் சூழல் காரணமாகப் பெரும்பாலும் மாணவர்கள் இயல்பாகவே படிப்பில் கவனம் செலுத்துவர். சரியாகப் படிக்காத மாணவர்கூட அங்கே வந்தால் மாறிவிடுவதுண்டு. தேர்வுக் காலங்களில் கல்லூரி முழுக்கவும் மின் விளக்குக் கம்பங்களின் அடியில் மாணவர்கள் உட்கார்ந்து படிப்பர். சில வகுப்பறைகளைத் திறந்து வைத்திருப்பர். விரும்புவோர் அங்கே உட்கார்ந்து படிக்கலாம். இரவு முழுக்கக் கல்லூரிக் கேண்டீன் திறந்திருக்கும். இரவு ஒரு மணி இரண்டு மணிக்கும்கூடப் போய் தேநீர் பருகலாம். தீனிகள் கொரிக்கலாம். தேர்வின் போதைய இரவுகள் எல்லாம் பகலாகத்தான் தோன்றும். பிற்பகல் நேரத்தில் விடுதிக்குள் பேரமைதி நிலவும். எங்கும் தூக்கத்தின் ஆட்சி. படிக்க இப்படி வசதி செய்து தரும் நிர்வாகம் பொழுதுபோக்கு அம்சங்களுக்கும் ஏற்பாடு செய்திருந்தது.

கல்லூரிக்குள் இரண்டு கோயில்கள் உண்டு. நுழைவாயிலில் இருந்து பார்த்தால் நேரே தெரியும் கலைமகள் கோயில். பக்கவாட்டில் பிள்ளையார் கோயில். இரண்டுக்கும் தினசரி பூஜை நடக்கும். அதற்கென ஐயர் நியமிக்கப்பட்டிருந்தார். வெள்ளிக்கிழமை முன்னிரவில் பூஜையோடு சுண்டல், சர்க்கரைப் பொங்கல் வழங்கலும் உண்டு. பக்திப் பழங்கள் எல்லாம் வெள்ளிக்கிழமைச் சுண்டலைத் தவற விடுவதில்லை. வெள்ளி இரவு எட்டு மணிக்கு ‘ஒளியும் ஒலியும்’ நிகழ்ச்சி தூர்தர்சனில் அப்போது பிரபலம். எங்கு போனாலும் ‘ஒளியும் ஒலியும்’ பார்க்க வந்துவிடுவது நோக்கமாக இருக்கும். தொலைக்காட்சி அறையில் நிற்க இடம் இருக்காது. அது மட்டுமல்ல, விடுதி மாணவர்களுக்காக வாரம் ஒரு படம் திரையிடப்படும். அது பிரதி சனிக்கிழமை இரவில்.

மாணவர்களுக்கு இருக்கும் சுதந்திரம் மாணவியர்க்கு இல்லை. மாலை ஆறு மணிக்கெல்லாம் விடுதியில் இருக்க வேண்டும் என்பது அவர்களுக்கு விதி. மாணவியர் பார்க்கட்டும் எனபதற்காகத்தான் வாராவாரம் படம் திரையிடல் தொடங்கப்பட்டிருக்கும் என நினைக்கிறேன். சனிக்கிழமை மாலை ஆறு மணிக்குத் தொடங்கி ஒன்பது மணிக்கெல்லாம் மாணவியருக்கான காட்சி முடிந்துவிடும். அவர்கள் உணவுக்குச் செல்லும்போது மாணவர்கள் உணவு முடித்து அடுத்த காட்சி பார்க்கப் போவோம். விடுதி உணவகத்திற்குப் பொறுப்பாக இருந்தோர் இளநிலைப் பட்ட இரண்டாமாண்டு மாணவர்கள். அவர்களே மனமகிழ் மன்றப் பொறுப்பாளர்களாகவும் இருப்பர். என்ன படம் எனத் தீர்மானித்து அதை எடுத்து வந்து திரையிடல் அவர்களின் பொறுப்பு.

விடுதி உணவகப் பொறுப்பை விடத் திரைப்படப் பொறுப்பைச் செம்மையாக நிறைவேற்றுவர். காரணம் பொறுப்பாளர்களாக இருக்கும் மாணவர்கள் மட்டும் மாணவியர் படம் பார்க்கும்போதும் அங்கே இருக்கலாம். அவர்களுடன் சேர்ந்து படம் பார்க்கலாம். அவர்களோடு பேசலாம். அடுத்த வாரம் என்ன படம் வேண்டும் என்று அவர்கள் சொல்லும் விருப்பங்களுக்குக் காது கொடுக்கலாம். கண்டிப்பாக எடுத்து வருகிறேன் என்று உறுதி கொடுக்கலாம். அப்படிக் கேட்ட படம் கிடைக்கவில்லை என்றால் அதற்கான காரணத்தை வருத்தத்தோடு சொல்லலாம். பெரும் பெண்கள் கூட்டத்தோடு உரையாடும் வாய்ப்பு சாதாரணமானதா? சக விடுதி நண்பர்களுக்கிடையே ஒளி வட்டம் சுழலத் திரியலாம். அந்த வாய்ப்புக்காகவே விடுதி உணவகப் பொறுப்பாளர் ஆவதற்கு மாணவர்களிடையே பலத்த போட்டி இருக்கும்.

கல்லூரியில் ஆண்டுவிழா போன்ற பெருவிழாக்கள் நடத்துவதற்கென்று மிகப்பெரிய கலையரங்கம் ஒன்றுண்டு. அங்கேதான் படம் போடுவார்கள். அதிலே ஒரே ஒரு குறை. கல்லூரியில் 16 எம்எம் புரொஜக்டர்தான் இருந்தது. ஆகவே 16 எம்எம்மில் கிடைக்கும் படங்களை மட்டுமே எடுத்துவந்து ஓட்ட முடியும். அவ்வாறு கிடைக்கும் படங்கள் வெகு சொற்பம். ஆகவே போட்ட படங்களே திரும்ப வரவும் வாய்ப்புண்டு. விரும்பிய படங்கள் பெரும்பாலும் கிடைக்காமல் போய்



விடும். அங்கே நான் பார்த்த படங்களின் எண்ணிக்கை வெகு சொற்பம். சனிக்கிழமைதான் படம் போடுவார்கள். நான் எப்படியும் ஒரு வாரம் விட்டு ஒரு வாரம் வீட்டுக்குக் கிளம்பிவிடுவேன். ஆகவே இரண்டு வாரங்கள் போய்விடும். இருக்கும் வாரத்திலும் 'பார்த்த படமாக இருந்தால் நண்பர்களுடன் போய்க் கொஞ்ச நேரம் இருந்துவிட்டுத் திரும்பிவிடுவேன். அல்லது போகாமலே இருப்பேன். இரண்டாவது ஆட்டம் பார்ப்பது போலத்தான். ஒன்பதரை மணிக்குப் போடுவார்கள். பன்னிரண்டு மணிக்கு மேல்தான் முடியும். மாணவர்களின் எண்ணிக்கை ஓரளவுக்கே இருக்கும். திரையரங்குக்குச் சென்று பார்க்கும் வாய்ப்பு மாணவர்களுக்கு இருப்பதால் இங்கே வந்து பார்ப்பதை அவ்வளவாக விரும்ப மாட்டார்கள். வெளியே எங்கும் செல்லாத 'சாமியார்ப் பயல்கள்' கொஞ்சம் பேர் உண்டு. இலவசமாக ஓட்டும் படம் என்பதால் அத்தகையோர் குழுமி இருப்பார்கள்.

அப்படியெல்லாம் இருந்தும் அங்கும் சில படங்களைப் பார்த்திருக்கிறேன். வெளியே பார்க்க வாய்ப்பில்லாத சில படங்கள். ஜெயா தியேட்டரில் கடை வைத்திருந்த போது இயக்குநர் மகேந்திரனின் படங்கள் பெரும்பாலானவற்றைப் பார்த்திருக்கிறேன். உதிரிப்பூக்கள், முள்ளும் மலரும், நண்டு, மெட்டி, பூட்டாத பூட்டுக்கள் முதலிய படங்கள் ஜெயா தியேட்டரிலேயே வெளியிடப்பட்டன. ஜானி, கை கொடுக்கும் கை ஆகியவை திருச்செங்கோடு ஞானாம்பிகைத் தியேட்டருக்குப் போய்விட்டன. ரஜினிகாந்த் படம் என்பதால் கூடுதல் தொகை கொடுத்து அந்தத் தியேட்டருக்கு வாங்கியிருக்கலாம். திருச்செங்கோட்டில் ஜெயா தியேட்டர் தவிர பிற தியேட்டர்களில் படம் பார்க்கப் போவது சுலபமில்லை. அப்பனிடம் அனுமதி பெற வேண்டும். 'நம்ம கொட்டாயில இத்தன படம் பாக்கற. அது பத்துலியா? காசு குடுத்து இன்னொரு கொட்டாயிக்குப் போவோனுமா?' என்று திட்டுவார். அதனால் ஞானாம்பிகையில் வெளியான அந்த இரண்டு படங்களையும் பார்க்க இயலவில்லை.

விடுதியில் ஒரு வாரம் 'கை கொடுக்கும் கை' போடுவதாக அறிவிப்பு செய்திருந்தார்கள். அதைத் தவற விடாமல் பார்த்தேன். எண்பதுகளின் இறுதிப் பகுதியில் மாணவர்களிடையே ரஜினி, கமல் ஆகிய இருவருமே பேராதரவு பெற்ற நடிகர்களாக இருந்தனர். அவர்களின் படம் என்றால் மாணவர் கூட்டம் அலைமோதும். விடுதி 16 எம்எம் திரையிடலின் போதும் அப்படித்தான். ஆட்டுக்கார அலமேலு படம் போட்டபோது அரங்கு வெறிச்சிட்டிருந்தது. ஆனால் 'கை கொடுக்கும் கை' பார்க்க நல்ல கூட்டம். கல்லூரி அரங்கில் 16எம்எம் திரையில் விடுதி நண்பர்களோடு அந்தப் படத்தைப் பார்த்தேன். சீழ்க்கைக்கு இடையே பார்த்த படம் என்றாலும் அதன் கதையும் பல்வேறு அம்சங்களும் நன்றாக நினைவிருக்கின்றன. மகேந்திரன் 'முள்ளும் மலரும்' எடுத்தபோது ரஜினி கவனம் பெற்றுக்கொண்டிருந்த நடிகர். அதன்பின் அவ்வளவாக ஓடாத சில படங்களை எல்லாம் இயக்கினார் மகேந்திரன். இடையில் ரஜினியும் ஸ்ரீதேவியும் நடிக்க ஜானி படத்தை இயக்கியிருந்தார். அதுவும் நன்றாக ஓடிய படம். பின்னர் ரஜினிகாந்த் ஸ்டார் அந்தஸ்து பெற்றிருந்த நேரத்தில் மகேந்திரன் இயக்கிய படம் கை கொடுக்கும் கை. முள்ளும் மலரும், ஜானி ஆகியவை மகேந்திரன் படங்களாக இருந்தன.

கை கொடுக்கும் கை ரஜினியின் பிம்பத்தை ஒட்டி மகேந்திரன் அவருக்காகக் கதை எழுதி இயக்கிய படம். நான்கு சண்டை, வெவ்வேறு வகைப் பாடல்கள், வழக்கமான க்தாநாயகன், வில்லன் எனச் சூத்திர வகைப்பட்ட படம் இது. அதற்குச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன் முரட்டுக்காளை வெளியாகியிருந்தது. அப்படம்தான் ரஜினியைச் சூத்திரத்திற்குள் முழுமையாக அடைத்த படம். அதைப் பின்பற்ற முயன்று கை கொடுக்கும் கை தோல்வியைத்தான் சந்தித்தது. அது ரஜினி படமாகவும் இல்லாமல் மகேந்திரன் படமாகவும் இல்லாமல் போனதுதான் காரணம். அப்போதைய போக்கிற்குப் பொருந்தும் வகையில் இளையராஜா டைட்டில் பாடல் பாடினார். கதாநாயக அறிமுகம் கைத்தட்டலுக்கு உகந்த வகையில் காட்சிப் படுத்தப்பட்டது. நான்கைந்து சண்டைகள். ரஜினி பறந்து பறந்து அடித்தார். முரட்டுக்காளையில் 'பொதுவாக எம்மனசு தங்கம்' என்னும் பாடலைப் போலவே மலேசியா வாசுதேவன் குரலில் 'ஆத்தா பெத்தாளே' என்னும் பாடல் இதில். அதுவல்லாமல் வெவ்வேறு விதமான இரண்டு மூன்று பாடல்கள். புலமைப்பித்தனின் அருமையான வரிகளில் 'தாழம்பூவே பேசு' என்னும் பாடல் என்றைக்கும் கேட்கும் இனிமையோடு.

கையாட்களோடு கூடிய கிராமத்துப் பண்ணையார் வில்லன். சேவல் சண்டை, சந்தைகள், மாட்டு வண்டிகள் எனக் கிராமத்துப் படங்களுக்கே உரிய அனைத்து விதக் களங்களும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்தன. என்றாலும் மசாலாப் படத்திற்குரிய வேகம் இல்லாததுதான் படத்தின் குறைபாடு. இத்தகைய படங்களில் கதாநாயகன் எல்லாக் காட்சிகளிலும் வர வேண்டும் என்பது விதி. இப்படத்தின் பிற்பகுதியில் கொஞ்ச நேரம் ரஜினி என்ன ஆனார் என்பதே தெரியாது. நன்கு அறிமுகமான நட்சத்திரங்கள் பலர் இப்படத்தில் உண்டு. ஆனால் கிராமத்துக் கதைக்குரிய முகங்களாக அவர்களில் பலர் அமையவில்லை. வி.எஸ். ராகவன், பூர்ணம் விஸ்வநாதன், சௌகார் ஜானகி, ஒய்.ஜி. மகேந்திரன் ஆகியோரின் பேச்சும் பாவனைகளும் படத்தின் களத்தோடு ஒத்துப் போகவில்லை. தேங்காய் சீனிவாசனுக்குத்தான் பொருத்தமான பாத்திரம். இப்படத்தின் வில்லன் அறிமுக நட்சத்திரம் என்றாலும் நல்ல நடிகராகத் தோன்றினார். அவர் வேறு படங்களில் பின்னர் நடித்தாரா என்பது தெரியவில்லை.

இப்படத்தின் இன்னொரு முக்கியமான அறிமுக நடிகர் சின்னி ஜெயந்த். நகைச்சுவையும் வில்லத்தனமும் கலந்த பாத்திரம். மிக நன்றாக உருவாக்கப்பட்ட பாத்திரம். அவர் சிறப்பாக நடித்தும் இருந்தார். எனினும் பின்னர் சின்னி ஜெயந்துக்குக் குறிப்பிடத்தக்க பாத்திரம் ஏதும் அமையவில்லை. நடித்த எல்லாப் படங்களிலும் கை கொடுத்த கையில் நடித்த மாதிரியே பாவனைகள் காட்டிச் சேஷ்டைகள் செய்வார். மகேந்திரனிடம் கற்றுக் கொண்ட வித்தையை மறக்காமல் இருந்ததால்கூட அவர் எடுபடாமல் போயிருக்கலாம். எந்த நகைச்சுவை நடிகருக்கு முதல் படத்திலேயே டூயட் பாட வாய்ப்புக் கிடைத்திருக்கிறது? படத்தின் நேரத்தை நீட்டுவதற்காகவோ என்னவோ இப்படத்தில் சின்னிஜெயந்துக்கு டூயட் பாடல் உண்டு.

படம் பொதுப் பார்வையாளர்களுக்குத் திருப்தியைத் தரவில்லை. அதற்குப் படத்தின் முடிவு முக்கியக் காரணம். பார்வையற்ற ரேவதியை வில்லன் 'கெடுத்து' விடுகிறார். கதாநாயகியை வில்லன் கெடுக்கும் வரை கதாநாயகன் வந்து காப்பாற்றாமல் இருக்கலாமா? எங்கிருந்தாலும் சரியான நேரத்திற்கு வந்துவிட வேண்டும். எதேச்சையாகவேனும் கதாநாயகி தப்பித்திருக்கலாம். சரி, போகட்டும். கெடுத்த வில்லனுக்கு என்ன தண்டனை கிடைக்கும் என்று பார்வையாளர்கள் எதிர்பார்த்துக்கொண்டே இருக்கின்றனர். கதாநாயகன் கொல்லப் போகும்போது கதாநாயகனின் முறைப்பெண்ணான வில்லனின் மனைவி வந்து காலைப் பிடித்துக் கெஞ்சி தன் கணவனைக் காப்பாற்றிக்கொள்கிறாள். வில்லனும் திருந்திவிடுகிறான். கதாநாயகன் கொல்லாவிட்டாலும் வில்லனின் மனைவியே அவனைக் கொன்றுவிடுவாள் என்பது பார்வையாளர் எதிர்பார்ப்பு. இரண்டும் நடக்கவில்லை. எத்தனையோ படங்களில் வில்லன்கள் திருந்தியிருக்கிறார்கள். அதைப் பார்வையாளர்களும் ஒப்புக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அந்த வில்லன்கள் கெடுதல் செய்வதற்கு முயல்வார்கள், வெற்றி பெற மாட்டார்கள்.

கதாநாயகியையே கெடுத்த வில்லன் திருந்தி வாழலாமா? அதைப் பார்வையாளர்களால் ஏற்க இயலவில்லை. ரஜினிகாந்த் மாதிரியான கதாநாயகனின் வாயிலிருந்து 'நீ மனதால் கெடவில்லை' என்று வசனம் வருவதைப் பார்வையாளர்களால் ஜீரணிக்கவே முடியவில்லை. 'கெட்டுப் போன' பெண் செத்தாக வேண்டும் என்பது பட விதியல்லவா? ஆகவே கதாநாயகி தற்கொலைக்கு முயல்கிறாள். ஆனால் தோல்வியடைகிறாள். அதில் பார்வையாளர்களுக்குத் திருப்தி வரவில்லை. கதாநாயகி தற்கொலை செய்திருந்து அதன்பின் வில்லனைக் கதாநாயகன் பழி வாங்கியிருந்தால் ஏற்றுக் கொண்டிருப்பார்கள். சூத்திர வகைப்பட்ட படத்தில் மகேந்திரன் தன் சிந்தனையை வைத்திருக்கத் தேவையில்லை. அதுதான் படம் வெற்றி பெறாமைக்குரிய காரணம்.

படம் பார்த்துவிட்டு வந்து நண்பர்களோடு அதைப் பற்றி விவாதித்தபோது முடிவைப் பற்றியே எல்லாரும் திருப்தியற்றுப் பேசினார்கள். கதையில் தர்க்கக் குறைபாடுகள் நிறைய இருந்தன. இத்தகைய படங்களில் அதைத் தவிர்க்க இயலாது. வேகமும் முடிவும் சரியாக அமைந்திருந்தால் மகேந்திரனும் மசாலாப் பட இயக்குநராக வெற்றி பெற்றிருக்கக்கூடும். அது நடக்காமல் போனதும்கூட ஒருவகையான அதிர்ஷ்டம் தானோ.'

தொடரும்

# ‘மாரி’ வரும் சினிமா இதழ்கள்

கலாப்ரியா

**த**வக்களை மாரிக்கு எங்கள் தெரு கிடையாது. பக்கத்தில் அரசரடிப் பாலத் தெரு. அங்கே, தெரு முனையில் அரசமரம், பிள்ளையார், அருகில் அழகான வாய்க்கால், அதன்மேல் ஒரு பாலம். அவன் ஐந்தோ ஆறோ படித்திருந்தான். மார்க்கெட்டில் காய்கறி வியாபாரம். முதலில் ஒரு கடையில் வேலைக்கு நின்றான். அப்புறமாய் அவனே காய்கறி வாங்கி கூறுகட்டி வைத்து வியாபாரம் செய்வான். காலையில் நாலு மணிக்கு காய்கறி லாரி வரும் போது மார்க்கெட்டுக்குப் போய்விடுவான். ஐந்து, ஐந்தரை மணிக்கெல்லாம், மார்க்கெட் சுறுசுறுப்படையும் நேரம், நான்கு சாக்குகளை நனைத்து, நன்றாக விரித்துக் காய்களைக் கூறுபோட்டு வைப்பான். அநேகமாக கத்திரிக்காய்க் கூறுதான் வைப்பான். சில நாளில் வாழைக்காயோ வெண்டைக்காயோ ஏதாவது ஒரு பச்சைக் காயைக் கூறுகட்டி வைத்திருப்பான். ஒரு கூறு பத்து நயாப் பைசா. ஒரு கூறு என்பதில் தாராளமாய் கால் கிலோ காய்கள் இருக்கும். தேர்வு செய்து எடுக்க முடியாது. அப்படியே அள்ளிக்கொள்ள வேண்டியதுதான். நான் போனால் நல்ல கூறாக அவனே அள்ளித் தருவான். ஏதாவது சொத்தைக்காய் இருந்தால் மாற்றிவிடுவான்.

பத்து மணிக்கு வியாபாரம் முடிந்துவிடும். அப்புறம் நாள் பூராவும் அவன் வசம்தான். எங்கள் தெரு வழியாகத்தான் அவன் வீட்டுக்குத் திரும்புவான். அன்று விடுமுறையாயிருந்தால் தெருவில் நாங்கள் அந்தப் பருவத்திற்கான விளையாட்டை, செல்லாங்குச்சி என்கிற குச்சிக் கம்பு, பம்பரம், கோலிக்காய், என்று ஏதாவது விளையாடிக் கொண்டிருப்போம். இந்தப் பருவ காலங்கள் மாறி வருவதுபோல விளையாட்டும் மாறிமாறி வரும். நேற்று வரை குச்சிக் கம்பால் அமளிதுமளிப் பட்டுக் கொண்டிருந்த தெருவில், இன்று அமைதியாய் கோலிக்காய் விளையாட்டு ஆரம்பித்திருக்கும். அநேகமாய் அது மழைக்காலமாய் இருக்கும். அதுதான் கோலிக்காய் விளையாடுவதற்குக் குழிதோண்டச் சௌகரியமாய் இருக்கும். இந்த விளையாட்டுக்கள் எப்படி மாறுகிறது என்பது ஒரு புதிர். திடீரென்று அக்காக் குருவி கூவ ஆரம்பிப்பது போல புது விளையாட்டு முளைத்திருக்கும் தெருவில். குச்சிக் கம்புகள் பரணுக்குப் போய்விட, கோலிக்காய்களை தங்கள் பிரத்தியேக மறைவிடத்தில் இருந்து எடுத்து வருவார்கள் பிள்ளைகள். அது முடிந்தால் கோலிக்காய் ஒளிந்துகொள்ள பம்பரங்கள் வெளிவரும். பழைய பம்பரமென்றால் அதற்கு ஆணி

**மாரி எப்போதாவது மாட்னி ஷோ பார்க்க என்னை அழைத்துப்போவான். 'நீதிக்குப் பின் பாசம்' படம், சரோஜாதேவிக்கு எம்.ஜி.ஆர். சைக்கிள் சொல்லிக்கொடுக்கும் காட்சி; திடீரென்று சத்தமாக, "ஏய், இதுல டைரக்ஷன் கோட்டை விட்டுருக்கான் பாத்தியா. . .'' என்றான் மாரி.**

நிமிர்த்த, புதுப் பம்பரமென்றால், 'கம்பெனி ஆணி'யை எடுத்து விட்டு, புதிய ஆணி மாற்ற என்று மும் முரமாய் இயங்கும். இந்த நடைமுறை எல்லாத் தெருப் பிள்ளைகளுக்கும் பொது. எந்தத் தெருவில் இந்தப் புதிய நடைமுறை முதலில் ஆரம் பிக்கிறது, அதை யார் தன் தெருவுக்கு அறிமுகம் செய்கிறார்கள் என்பது ஒரு அகழ்வாராய்ச்சியைவிட சுவா ரஸ்யமான விஷயம். தவக்களை மாரி கொஞ்ச நேரம் எங்கள் தெரு வில் நின்று விளையாடிவிட்டுப் போவான். அவன் நன்றாகவே விளையாடுவான். இருந்தாலும் அவனை எப்படியாவது தோற்கடிக்க எங்கள் தெருப் பையன்கள் கூட்டணி போட்டுக் கொள்வோம். குச்சிக்கம்பு விளையாட்டென்றால் அவன்தான் 'கவுண்டி' போட நேரிடும். கோலிக் காய் என்றால் 'குத்து விடுவது போல் (fist) விரல்களை மடக்கி வைத்துக்கொண்டு' விரல்களால் அல்லது 'மொளி'யால் கோலிக்காயை, குறிப்பிட்ட தூரத்தில் இருந்து தள்ளிக் கொண்டு வந்து குழிக்குள் போட வேண்டும் இதற்கு 'பியூரிட்டி' என்று பெயர். பத்து பியூரிட்டி, இருபது பியூரிட்டி என்று பந்தயம் வைத்து விளையாடுவோம். விரல்களில் தொலி பிய்ந்து ரத்தம் வந்துவிடும். பம்பரமென்றால் பரவாயில்லை. 'ஆக்கர் குத்து' வாங்கி பம்பரம்தான் உடையும். மாரிதான் எப்போதும் பலியாவான். ஆனால், 'இதெல்லாம் சகஜம்டா' என்று, கை சூம்ப ஆரம்பித்துவிடுவான். மாரி அந்தப் பதிமூன்று பதினாலு வயசிலும் கை சூம்புவான். மார்க்கெட்டில் இருக்கையில் மட்டும் மாட்டான். கை சூம்பும் போது இடது கையால் இடது சட்டைக் காலரைப் பிடித்துக் கொள்வான். கை சூம்புவதாலேயே அவன் கன்னம் உப்பி தவக்களை போலிருக்கும்.

மாரியும் நானும் சினிமா ஃபிலிம் களை மாற்றிக்கொள்வோம். மூன்று பைசாவுக்கு ஐந்து ஃபிலிம்களை தாளில் பொதிந்து அட்டையில் ஒட்டி வைத்திருப்பார்கள். அதை வாங்கி வந்து சினிமா படம் போட்டு விளையாடுவோம். அவனுக்கு, குண்டு பல்பின் மேலே இருக்கும் அரக்கு சீலை உடைத்து அதை ஒரு குடுவை போல் ஆக்கியதைக் கொடுத்திருந்தேன். அதனுள் தண்ணீர் நிரப்பினால் அது ஒரு 'லென்ஸ்' ஆக மாறிவிடும். அதை வைத்து சினிமா காட்டினால் நிஜ சினிமாத் திரை அளவுக்குப் பெரி தாக இருக்கும். ஆனால், கனவு சீன் பார்ப்பது போல அங்கங்கே நீர்க்குமிழிகள் நீந்தும்.

இது தவிர மாரி எப்போதாவது மாட்னி ஷோ பார்க்க என்னை அழைத்துப் போவான். அவன் அலப் பறைகளை எல்லாம் பொறுத்துக் கொள்ள வேண்டும். 'நீதிக்குப் பின் பாசம்' படம் பார்த்துக் கொண்டி ருந்தோம். சரோஜாதேவிக்கு எம்.ஜி.ஆர். சைக்கிள் சொல்லிக் கொடுக்கும் காட்சி; திடீரென்று சத்தமாக, "ஏய், இதுல டைரக்ஷன் கோட்டை விட்டுருக்கான் பாத்தியா. . ." என்றான். ஏதோ உளறப் போகிறான் என்பதால் நான் என்ன என்று கேட்கவில்லை. பக்கத்தில் இருந்தவர், "என்ன தம்பி" என்றார். மாரி, "தர்மம் தலை காக்கும் படத்திலேயே சரோஜா தேவி சைக் கிள் ஓட்டி பாட்டெல்லாம் பாடுவா தெரியுமா. . . அது வந்த ஆறு மாச மாச்சுல்லாலே'' என்றான். கேள்வி கேட்டவர் சிரிசிரியென்று சிரித்துக் கொண்டிருந்தார். மாரி கை சூம்ப

ஆரம்பித்திருந்தான். 'களத்தூர் கண்ணம்மா' அவனுக்கு ரொம்பப் பிடித்த படம். குட்டி கமலஹாசனை அன்று யாருக்குத்தான் பிடிக்காது. அதில், 'அம்மாவும் நீயே அப்பாவும் நீயே பாட்டில். . .', 'ஈ எறும்பும் உன் படைப்பில் இனிமை காணுதே. . .' என்ற வரியை 'தீ எறும்பும் உன் படைப்பில் இனிமை காணுதே' என்று படிப்பான். "அது என்னடா தீ எறும்பு?" என்றால், "அதுதாண்டா, கடிச்சா தீயா காந்துமில்லா அந்த எறும்பு. . ." என்பான். அது அப்படி இல்லையென்றால், "வேணும்ன்னா பாட்டுப் புஸ்தகம் வாங்கிப் பாப்போமாலே" என்று சாதிப்பான்.

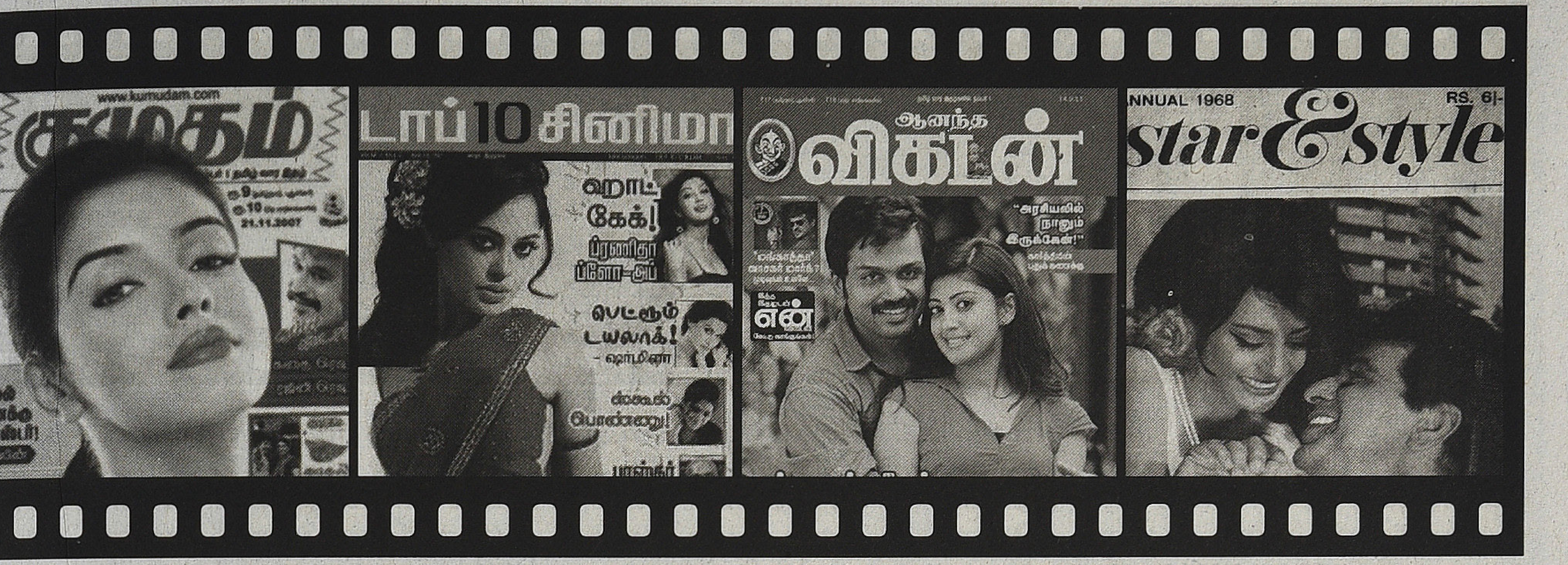
சொன்ன மாதிரியே பாலஸ் டி வேல்ஸ் தியேட்டர் முன்னால், பிளாட்பாரத்தில் எப்போதும் கடை போட்டிருக்கும் பாட்டுப் புஸ்தகக் கடைக்கு அலையாய் அலைந்து புஸ்தகம் வாங்கிவந்து விட்டான். அதைப் பார்த்து விளக்கிய பின்னாலும், "போடா இதுல தப்பா அடிச்சிருக்கான், கம்பெனி பாட்டுப் புஸ்தகம் வாங்கிக் காட்டுதேன் பாரு. . ." என்று சொல்லிவிட்டு கை சூம்ப ஆரம்பித்துவிட்டான். பாட்டுப் புஸ்தகங்கள் நிறைய வைத்திருப்பான். எல்லாம் கம்பெனி பாட்டுப் புஸ்தகம். மல்ட்டி கலரில் முதன் முதலாக அடித்த 'படகோட்டி' பாட்டு புஸ்தகம், அதை விட் அட்டகாசமான 'எங்க வீட்டுப் பிள்ளை' என்று ஒரு அரிய பொக்கிஷம்.

நான் கிழித்து எடுத்துக்கொண்ட படங்கள் போக மீதமுள்ள பழைய 'பொம்மை' சினிமா இதழ்களை என்னிடமிருந்து வாங்கி வைத்துக்கொள்வான். குறிப்பாக நடிகைகளின் கவர்ச்சிப் படங்கள். பிற்காலத்தில் சரோஜா தேவி பெயரில் வெளிவந்த 'பலான' கதைப் புத்தகங்களை அவனே எனக்குத் தந்தான். உண்மையிலேயே அதை எழுதுவது சரோஜாதேவிதான் என்று சாதிப்பான். அவன் அண்ணன், படங்களுக்கு ஃப்ரேம் போடும் ஒரு கடை வைத்திருந்தான். அவன் வார்த்தைக்கு வார்த்தை "சார்" (சார், அதெல்லாம் சார், நடக்காது சார்) போடுவான். அதனால் அவன் பட்டப்பெயர் 'சார் சார்'. இன்று அந்த 'சார்' சந்திப்பிள்ளையார் கோயில் அருகே பல கடைகளுக்கு அதிபதி. மாரிதான் என்ன ஆனான் தெரியவில்லை. 'சார் சார்' என்னிடம் எம்.ஜி.ஆர். போட்டோக்கள் வாங்கி அதை போட்டோப் பிரதிகள் எடுத்து நல்ல விலைக்கு விற்றுவிடுவான். எனக்கு ஃப்ரேம் சார்ஜ் இலவசம்.

'பொம்மை' சினிமா இதழ் 1966 அக்டோபர் வாக்கில் முதலில் வெளிவந்தது. நாகிரெட்டி சக்ரபாணியின் சந்தமாமா பதிப்பகம் வெளியிட்டது. 'அம்புலிமாமா' அவர்கள் வெளியிடுவதுதான். 'அம்புலிமாமா' பத்திரிகையின் கடைசிப் பக்கங்களில் 'போட்டோ வாக்கியப் போட்டி' என்று ஒரு போட்டி வெளிவரும். இரண்டு போட்டோக்கள் போடுவார்கள். இரண்டிற்கும் பொருந்தும் படி ஒரு தலைப்பு எழுதி அனுப்பவேண்டும். பரிசு பத்து ரூபாய். அது பெரிய தொகை அப்போது. ஒரு பாம்பு படம் எடுப்பது போல் ஒரு போட்டோ, அதனருகே ஒரு சிறுவன் தன் தங்கையை காமிராவால் படம் எடுப்பது போல் ஒரு போட்டோ. இரண்டிற்கும் பொருத்தமான ஒரு தலைப்பு எழுத வேண்டும். உண்மையிலேயே அடுத்த இதழில் வெளியிடப்படும் வாக்கியங்கள், நாங்கள் அனுப்புவதை விட அற்புதமாகவே இருக்கும்.

ஒரு 'அம்புலிமாமா' இதழில் இந்தப் போட்டி அறிவிப்புக்கு அருகே இன்னொரு அறிவிப்பு. நாங்கள் துவங்க இருக்கும் பிரம்மாண்டமான சினிமா பத்திரிக்கைக்கு அழகான பெயர் சூட்டுங்கள், பரிசாக பெரிய தொகை பெற்றுக்கொள்ளுங்கள் என்று அறிவிப்பு வந்தது. நான், 'ஸ்டார் – ஸ்டைல்' பெயரை உல்ட்டா செய்து 'நட்சத்திரமும் நாகரிகமும்' என்று அனுப்பியிருந்தேன். (எவ்வளவு அபத்தமாயிருந்திருக்குமென்று இப்போது தோன்றுகிறது, அப்போதே தோன்றவும் செய்தது.) ஆனால், அடுத்த இதழ் அம்புலிமாமாவிலேயே 'பொம்மை' என்ற பெயரில் புதிய சினிமா இதழ் வரப்போவது பற்றிய அறிவிப்பு வந்துவிட்டது. அது யார் சூட்டிய பெயர் தெரியவில்லை. அதற்கு ஏஜண்ட், பி.எஸ். அய்யர் – சன்ஸ் எவர் சில்வெர் பாத்திரக் கடைக்காரர். கல்கிக்கும் அவர்தான் ஏஜண்ட். அவர் கடையில் ருக்மிணி குக்கர் என்று அப்போது பிரபலமான குக்கர் கிடைக்கும். பிரஷர் குக்கர் காலத்திற்கு முந்திய காலம் அது. ஆதியில் நெல்லை டவுனின் ஒரே எவர் சிவர் பாத்திரக்கடையும் அதுதான். அதனால் அதன் கடைசி வேலையாள் வரை அலட்டல் தாங்க முடியாது.

'பொம்மை' முதல் இதழ் 75 காசு என்று நினைவு. அட்டைப்படம்:




தேவிகா. ‘ஃபில்ம்ஃபேர்’, ‘ஸ்டார் – ஸ்டைல்’ போன்ற பாலிவுட் பத்திரிக்கைகளைப் பார்த்து ஏங்கிக் கொண்டிருந்த எங்களுக்கு ‘பொம்மை’ பார்த்ததும், தரமான அச்சும் அட்டகாசமான வண்ணப் பக்கங்களும், ஆச்சரியம் தாங்கவில்லை. சிங்கப்பூரில் இருந்து ‘இந்தியன் மூவி நியூஸ்’ என்று தமிழ் ஆங்கிலப் பத்திரிகை அழகான வர்ணம் அச்சில் வந்து கொண்டிருந்தது. இங்கே அபூர்வமாகக் கிடைக்கும். அதற்கு முன்னால் ‘பேசும்படம்’ வந்து கொண்டிருந்தது. அதில் அட்டையில் மட்டுமே கலர்ப் படம் போடுவார்கள். ‘பேசும் படம்’, தன் முன்னோடி சினிமா பத்திரிகைகளான ‘குண்டூசி’, ‘சினிமாகதிர்’ பாணியிலேயே வந்தது. இவை போலவே ‘கலை’ என்று ஒரு சினிமா இலக்கிய இதழ் ஒன்று வந்தது. ஓவியர்கள் பாலு சீனு சகோதரர்கள் நடத்தியது. பாலு ப்ரதர்ஸ் சினிமா ஆர்ட் டைரக்டர்களாகப் பணியாற்றியவர்கள். அது பெரிய வரவேற்பைப் பெறாத இதழ். என் அண்ணன் அதை விரும்பி வாங்குவான். பெரியார் வாழ்க்கை வரலாறு, பற்றி படக்கதை போல அதில் வந்து நான் படித்திருக்கிறேன். ஆதி சங்கரர் பற்றியும் அப்படி வந்த நினைவு.

‘பொம்மை’ இரண்டாவது இதழ் சாவித்திரி அட்டைப்படம். அதில் வைஜயந்தி மாலாவின் பத்து வண்ணப்படங்கள் வந்திருந்தது. நடுப் பக்கத்தில் ‘ஈவினிங் இன் பாரிஸ்’ படத்தில் ஷர்மிளா தாகூரின் கவர்ச்சி கொப்பளிக்கும் பிகினி படங்கள். அவை எல்லாமும் ‘ஃபிலிம் ஃபேர்’ ஆஸ்தான போட்டோகிராபர் தீரஜ் சவ்டா எடுத்தவை. அதுவரை அவர் பெயரை ‘பிலிம் ஃபேர்’, ‘வீக்லி’யில், திராஜ் சவ்டா (Dhiraj chawda) என்றே வாசித்து வந்தோம். ‘இல்லஸ்ட்ரேட்டட் வீக்லி’யில் எம்.ஜி.ஆரின் விரிவான பேட்டி ஒன்று, *1965* கடைசியில் வந்தது. அதற்கு படங்களை தீரஜ் சவ்டாதான் எடுத்திருந்தார். பொம்மையின் ஆஸ்தான கலர் போட்டோகிராபர் கே.ஆர்.வி. பக்தா. அவர் ‘அமிர்தாஞ்சன் லிமிடெட்’டில் பணிபுரிந்தவர். இரண்டாவது இதழை அய்யர் தங்கள் கடையிலேயே வைத்து விற்றார். மற்ற கடைகளுக்குத் தரவில்லை. பேப்பர் போடும் ராமையாப்பிள்ளை அண்ணாச்சி சொல்லிச்சொல்லி வருத்தப்படுவார்.

‘பொம்மை’ *1967* ஜனவரி (நான்காவது) இதழில் எம்.ஜி.ஆர். அட்டைப்படம் போட்டு அவரைப் பற்றி ‘கவர் ஸ்டோரி’ போட்டிருந்தார்கள். நிறைய பிரதிகள் வந்திருந்ததால் மறுபடி எல்லாக் கடைகளிலும் கிடைத்தது. ஏகத்துக்கு தொங்கவிட்டிருந்தார்கள். அது வந்த அன்று (ஜனவரி 12அன்று) எம்.ஜி.ஆர்., எம்.ஆர். ராதாவால் சுடப்பட்டார். “ஏல இந்த கந்தஷ்டின்னால தாம்ல (கண் திருஷ்டி) வாத்தியார் துப்பாக்கிச் சூட்ல கஷ்டப்படுதாரு” என்று அழுதான் சிதம்பரம். மறுநாள் ‘தாய்க்குத் தலை மகன்’ வெளிவந்தது; முதல் காட்சிக்கு வழக்கமான கூட்டம் இல்லை.

‘பொம்மை’ முதல் ஆண்டு மலர் ஒன்று வெளியிட்டது. விலை ஐந்து ரூபாய். முன் பதிவு செய்தவர்களுக்கு மட்டுமே பிரதி என்று அறிவிப்பு வந்திருந்தது. நான் பதிவு செய்து வைத்துவிட்டு அய்யர் கடையைத் தாண்டும் போதெல்லாம் விசாரிப்பேன். அப்போது நிறைய எவர்சில்வர் பாத்திரக்கடைகள் வந்து விட்டிருந்தன. அவர்களின் ‘ரவுசும்’ குறைந்திருந்தது. எதிர்பார்க்காத ஒரு மழை நாள் மாலையில் மலர் வந்தது. ஸ்பைரல் பைண்டிங் செய்து அற்புதமான தயாரிப்பாய் இருந்தது. சிவாஜியின் ஓவியத்தை உஷா மங்கேஷ்கரும், எம்.ஜி.ஆர். ஓவியத்தை தேவி ராய் சௌத்ரியின் மாணவரும் சென்னை ஓவியக் கல்லூரியின் மாணவருமான ரத்தினம் வரைந்திருந்தார். இரண்டும் முழுப்பக்கம். அதை வைத்திருப்பதே கல்லூரியில் எனக்குப் பெரிய வரவேற்பைப் பெற்றுத் தந்தது.

‘பொம்மை’ பத்திரிக்கையின் வரவு தமிழ் சினிமாவில் ஒரு மைல் கல். ‘பொம்மை’ பத்திரிக்கை வந்த சமயத்தில் ‘பிரபல’ சினிமா புகைப்பட நிபுணர் எம்பியெஸ் (M.P. ஸ்ரீனிவாஸ்: இசையமைப்பாளர் அல்ல) ‘வெண்திரை’ என்று ஒரு பத்திரிக்கை கொண்டு வந்தார். பல முன்னணி நடிகைகளின் ஆரம்ப காலங்களில் இவர்தான் அவர்களைப் படம் பிடித்திருப்பார். அதனால் அவர் பத்திரிகையில் நடிகைகள் தாராளக் கவர்ச்சி காட்டும் படங்கள் வந்தன. விஜயலலிதா, கே.ஆர். விஜயா, வாணிஸ்ரீயின் அப்படியான படங்கள் செல்வகணபதி என்ற சிநேகிதனின் அந்தரங்க சேமிப்புகளாக இருந்தன. அதில் வித்தியாசமான கட்டுரைகள் வந்தன. எம்பியெஸ்ஸின் அனுபவம்

அதில் பேசிற்று. ஆனால், பொம்மையின் உயர்ந்த அச்சு, தாள், தயாரிப்புக்கு முன் அவை நிற்க முடியவில்லை. பஞ்சு அருணாசலம் ஆசிரியராக இருந்து பிலிமாலயா தொடங்கினார். அதன் உள்ளடக்கம் கனமாக இருந்தது. வழக்கமான 'எல்லோருக்கும் நல்லவராக' இருக்கும் பாணியை விட்டு கொஞ்சம் கறாரன விமர்சன பாணியில் வந்தது. குறிப்பாக தி.மு.க.வை விட்டு எம்.ஜி.ஆர். விலக்கிய காலகட்டத்தில் சந்திரபாபு எழுதிய எம்.ஜி.ஆர். எதிர்ப்புக் கட்டுரைகள் அந்த வகையில் சேரும். தினமணி குழுமத்திலிருந்து 'சினிமா எக்ஸ்பிரஸ்' வந்தது.

தினமணியில் அதற்கு முன்னால், ஞாயிறு தோறும் 'தினமணி சுடர்' என்று நான்கு பக்க இணைப்பு வரும் அதில். ஒரு முழு பக்கமும், குறுக்கு வசத்தில் சினிமா செய்திகள், படங்கள், விமர்சனம் வரும். அதை ஜனரஞ்சக வாசகர்களுக்கு சிவராமன் செய்த சலுகையாகவே கொள்ளவேண்டும். தினத்தந்தியின் 'வெள்ளி மலர்' சினிமா செய்திகள் பிரபலம். குருவியாரின் சினிமாக் கேள்வி பதில் சுவாரஸ்யமானது. அதில் வாராவாரம் எப்படியாவது ஒரு சினிமா நடிகையின் விலாசம் கேட்டு கேள்வியும் பதிலும் இருக்கும். இன்னும் நினைவிருக்கும் ஒரு கேள்வி: 'குருவியாரே கே.ஆர். விஜயாவைப் பார்க்கப் போவதாக சென்னை போன என் நண்பனைக் காணவில்லை நான் வந்து தேடலாமென்றிருக்கிறேன்?' பதில்: 'கூடவே கிணற்றில் தூர் வாருபவரையும் அழைத்துச் செல்லுங்கள்!'

தினத்தந்தியின் முழுப்பக்க சினிமா விளம்பரங்கள் பெரிய பலம். கட்டணம் மிகக்குறைவு. ஆங்கிலப் பத்திரிகையின் கால் பக்க அளவு கட்டணம் தந்தியின் முழுப்பக்க அளவு போல் இருக்கும் என்பார்கள். டீக்கடை, டெயிலர் கடை, லாண்டரி எல்லாவற்றிலும், தங்கள் அபிமான நடிகரின் தினத்தந்தி விளம்பரங்களை, போஸ்டர் போல ஒட்டி வைத்திருப்பார்கள். எக்ஸ்பிரஸ் குழுமம் ஆங்கிலத்தில் நடத்திய 'ஸ்க்ரீன்' போலவே ஸ்ரீதர் தமிழில் 'சித்ராலயா' என்று ஒரு பத்திரிகை நடத்தினார். அவ்வளவு தாக்குப்பிடிக்க முடியவில்லை. பாலிவுட்டில் தயாரிப்பளர்களெல்லாம் இணைந்து ஒரு அமைப்பு வைத்திருந்தார்கள். அது போலவே ஸ்ரீதர், கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணன், முக்தா ஸ்ரீனிவாசன், பாலாஜி போன்றவர்கள் இணைந்து, 'மூவிமேக்கர்ஸ் கவுன்ஸில்' என்று ஆரம்பித்து, இது ஒரு 'மூவி மேக்கர்ஸ்கவுன்ஸில் சித்திரம்' என்று தங்கள் படத்தில் போட்டுக் கொள்வார்கள். அது பெரிய விளைவுகளை ஏற்படுத்தவில்லை. கிட்டத்தட்ட அது ஒரு எம்.ஜி.ஆர். எதிர்ப்பு அணி போலவே செயல்பட்டது. அதனாலெல்லாம்கூட 'சித்ராலயா' தொடர்ந்து வர இயலவில்லை. மற்றப்படி நல்ல உள்ளடக்கம் இருந்தது.

இவையெல்லாம் தவிர சிவாஜி கணேசனுக்கு 'மதி ஒளி' என்று ஒரு சினிமா டேப்லாய்ட் நீண்ட நாட்களாக வந்தது. அதன் ஆசிரியர் 'மதி ஒளி' சண்முகம், 'யக்ஷ கானம்' போன்ற படங்களை எடுத்தார். அது போக, 'தமிழ் சினிமா' என்று ஒரு பத்திரிகை. அது சிவாஜி காங்கிரஸ் சார்புடன் வந்தது. அதன் ஆசிரியர் கரீம். அவரது காட்டசாட்டமான சினிமா நையாண்டி பிரசித்தமானது. சிவாஜியையும் அவர் விமர்சித்திருக்கிறார். பின்னாளில் எம்.ஜி. ஆருக்கென்று 'திரை உலகம்' என்றொரு பத்திரிகை, இதுவும் டேப்லாயிட் பத்திரிக்கைதான். ஆசிரியர், ஜி.கே. துரைராஜ் என்று ஒருவர். இதில் நான் ஆசிரியர் கடிதம் பகுதியில் பல கடிதங்கள் (கோபால், சோம சுந்தரம் என்ற பெயரில்) எழுதியிருக்கிறேன். மூன்றுமே தாளும் அச்சும் நன்றாக இருக்கும். எல்லாம் ஃபாரின் நியூஸ் பிரிண்ட் தாள்கள். பெரிய தேசியப் பத்திரிகைகள் தங்களுக்கான 'கோட்டா'விலிருந்து கள்ள மார்க்கெட்டில் இப்படி குட்டிப் பத்திரிகைகளுக்கு பேப்பர் விற்பது உண்டு. பேப்பர் அச்சடித்து விற்பதைவிட இது லாபம். அப்போது காங்கிரஸ் கட்சியின் கோட்டா ராஜ்யம். தென்னிந்திய நடிகர் சங்கம் நடத்திய, எம்.ஜி.ஆர், பதிப்பாசிரியராக இருந்த 'நடிகன் குரல்' (நடிகை குரல் கொடுக்காமல் எங்கே போனாள் தெரியவில்லை) ஐம்பதுகளில் பரபரப்பாக வந்தது. அதிலும் சினிமா செய்திகள் வரும். அப்புறம், சினிமாக்காரர்களின் அந்தரங்கங்களை வியாபாரமாக்கி 'இந்து நேசன்' பத்திரிகையும் வந்து கொண்டிருந்தது. எப்போதாவது வரும்... ரகசியமாக விற்பனையாகும். 'இந்து நேசன்' குறுகுறுப்பிற்கு சற்றும் குறையாத கிசுகிசுக்களை 1971களில் பிரபல வாரப் பத்திரிக்கையான 'குமுதம்' வெளியிட ஆரம்பித்தது.

இப்போது சினிமாவுக்கென்று தனியாகப் பத்திரிகை தேவையில்லை என்ற சூழல். எல்லா பத்திரிகைகளிலும் சினிமாச் செய்திகள், உடல் மொழி இருக்கும் போது தமிழ் மொழியை எதற்குக் கற்க வேண்டும் என்று உடல் காட்டும் தேசிய நடிகைகளின் படங்கள், அவர்கள் உடலில் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கும் ஆடை போல கொஞ்சம் கொஞ்சம் நடுவே சமூக, இலக்கியப் பணி. சினிமாவைப் போலவே சினிமாச் செய்திகளும் எவ்வளவோ நகர்ந்துவிட்டது. எல்லாவற்றையும் விழுங்கி தொலைக்காட்சி... இப்போதும் மாரி சினிமா பத்திரிகைகள் வாங்குவானா... டி.வி. பார்ப்பானா தெரியவில்லை. ■

## கண்டசாலா வெங்கடேஸ்வர ராவ்

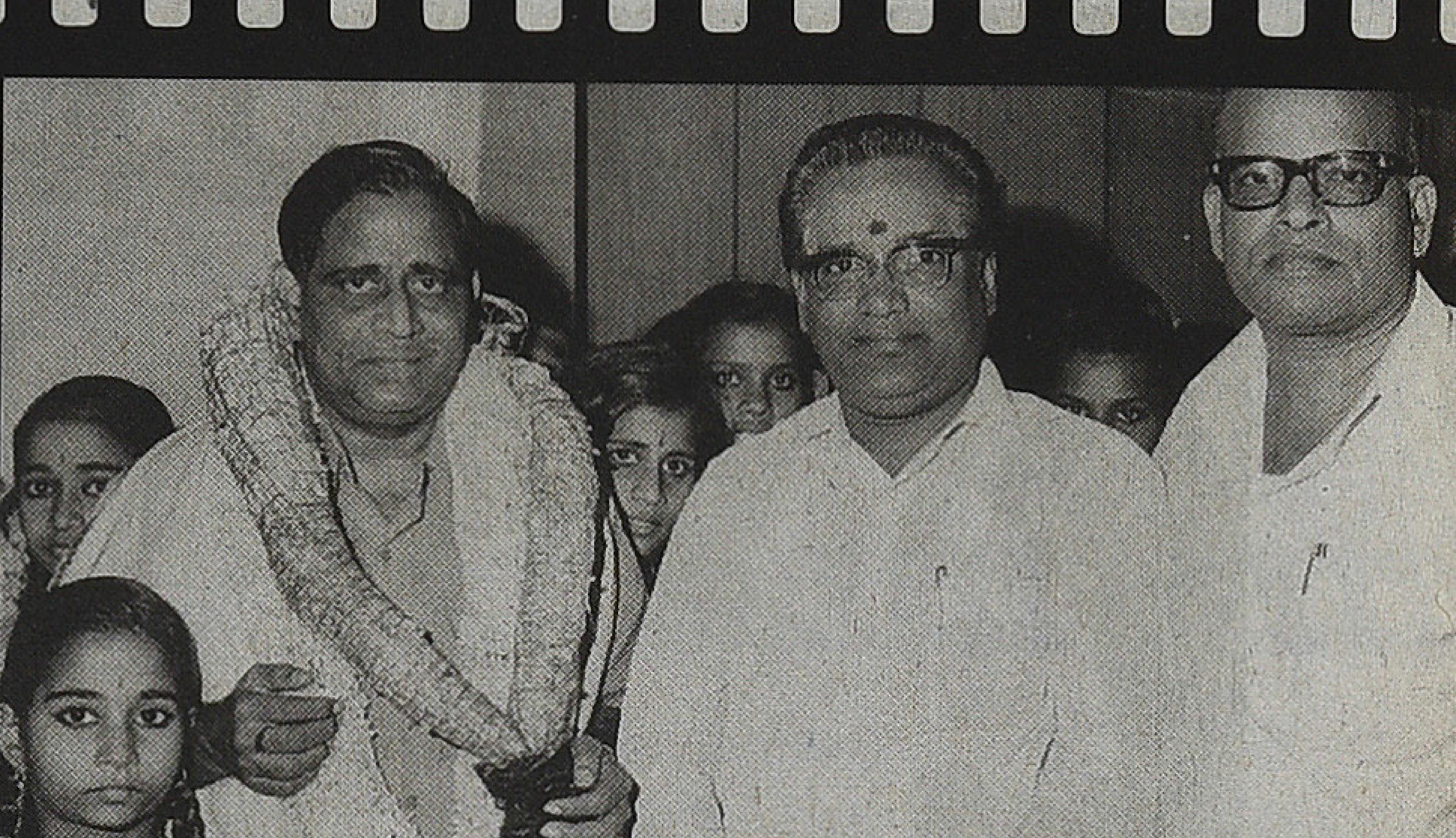
# கடலினிற் பிரிக்கமுடியாத அலை

க.சீ. சிவகுமார்

**க**ண்டசாலா – இந்தப் பெயரில் பாரம்பரிய நெல் ரகமும் இருக்கிறது, சொல் ரகமும் இருக்கிறது. வட வேங்கடம் தமிழ்கூறு நல்லுலகத்தின் எல்லையாய் இல்லாது போய்விட்ட படியினால் பாடகரை யாரும் வெங்கடேஸ்வரராவ் என்று கூறுவதுமில்லை. வெறும் கண்டசாலா மாத்திரமே. அந்நியப்பட்ட, ஆனாலும் அந்நியோன்யமான வேறு ஏதோ ஒரு முக்கியமான தூதன் நமக்காகப் பாடுகிறார் என்கிற உணர்தலையும் புரிதலையும் அவரது குரல் தமிழ் மாந்தரிடையே ஏற்படுத்தியது. கான கந்தர்வுடு என அவர் தெலுங்கில் அறியப்பட்டாலும் தமிழில் அவர் கந்தர்வன் அல்ல. கன்னட, தெலுங்கு, மலையாளத்தில் அறியப்படுவது போல தமிழில் கந்தர்வம் புழங்கு தளத்தில் அர்த்தம் கொள்ளாமற் போய்விட்டது. இடையில் ஒரு திருட்டுக் கால் சேர்ந்து நமக்கு காந்தர்வ மணம்தான்; காந்தர்வக் குரல்தான்.

பத்தாம் வகுப்பு கோடை விடுமுறைக் காலம் அது. எங்கள் வீட்டுக்கு க. பரமத்தி ஊரைச் சேர்ந்த வேலுச்சாமி என்றொருவர் வந்திருந்தார். வாழ்ந்து கெட்டுப் போனவர்கள் வந்துபோகிற இடமாக எங்கள் திண்ணை இருந்தது. வந்து சந்திக்கும் மனிதராக என் அப்பா இருந்தார்.

மனிதன், நாயைக் கட்டிப்பிடிப்பதற்கு முன் எவ்வளவோ பேரைச் சந்திக்கத்தான் வேண்டியிருக்கிறது. மீசை துளிர்ப்பதற்கு முன்பே பருக்கள் துளிர்த்துவிட்ட என்னிடம் வேலுச்சாமி, “தேவதாஸ் பாத்திருக்கியா?” என ஆரம்பித்தார். ‘தேவதாஸ்’ படம் பற்றியும், ‘உலகே மாயம்’ பாடல் பற்றியும் மாய்ந்துமாய்ந்து பேசிவிட்டு, இரண்டு மூன்று நாட்கள் கழிந்து பரமத்தி போய்விட்டார். ‘உலகே



மாயம்' என்னைக் கவர்ந்ததுக்குக் காரணம் ஒன்பதாம் வகுப்புப் பிராயத்தில் சித்தர் பாடல்களும் பட்டினத்தார் பாடல்களுமாக அலைந்தது காரணமாயிருக்கலாம்.

நகைக்கடை தண்டபாணியிடம் போய், "ஏங்க இந்த கண்டசாலாங் கறது...?" என்றதும் அவர் கணமும் தாமதிக்காமல், 'உலகே மாயம்', 'முத்துக்கு முத்தாக' இரண்டையும் நேஷனல் பானாசோனிக்கில் ஒலிக்க விட்டார். தண்டபாணி அவர்களுக்கு தாய்மொழி தெலுங்கு ஆகையால் கண்டசாலாவின் மீதும் கொள்ளைப் பிரியம். அது, அவர் எம்.கே.டி. மீது வைத்த பிரியத்தினும் அரை மாற்றோ ஒரு கேரட்டோ கூடக் குறைவில்லாதது.

சின்ன தாரபுரம் பள்ளிக்கு பதினொன்னாம் வகுப்புக்குப் போக ஆரம்பித்து, காலாண்டுக்கு கொஞ்சம் முன்னோ பின்னோ ஞாபகமில்லை. வடக்கிலிருந்து பஸ்ஸில் வருகிற பையனொருவன், "டேய் கொடுமுடியில் தேவதாஸ் படம் போட்டுருக்காண்டா!" எனத் தகவல் சொன்னான். எத்தனை பேரிடம் தேவதாஸைப் பற்றிப் பேசியிருந்தால் இது சாத்தியமாகியிருக்கும் என இப்போது நினைத்தால் மலைப்பாய் வியப்பாய் சிரிப்பாய் இருக்கிறது. அங்கிருந்து கொடுமுடிக்கு நாற்பது

**கண்டசாலா, 'வெள்ளையனே வெளியேறு' போராட்டத்தில் பங்குகொண்டு பதினெட்டு மாதங்கள் சிறை சென்றவராயிருந் திருக்கிறார்.**

கிலோ மீட்டருக்கும் அதிகமான தூரம். தாடியில்லாத சின்னத் தேவதாஸாகவே பாவித்து மனதால் வாழ்ந்துகொண்டிருந்த எனக்கு ஒரு பார்வதியுமில்லை தாடியுமில்லை குதிரை வண்டியுமில்லை. ஸ்கூல் பையை மாணவர் விடுதி இலவச ஆஸ்டலில் நண்பர்கள் வசம் கொடுத்துவிட்டு கொஞ்சம் கடன் வாங்கிக்கொண்டு கொடுமுடிக்கு பேருந்து ஏறிவிட்டேன். இரவுகளில் நான் இல்லாவிட்டால், 'நேத்து எங்கே போனே?' என்று தகவலுக்காகக்கூடக் கேட்காத பிரபஞ்ச சுதந்திரம் வீட்டில் அப்போது எனக்கு இருந்தது.

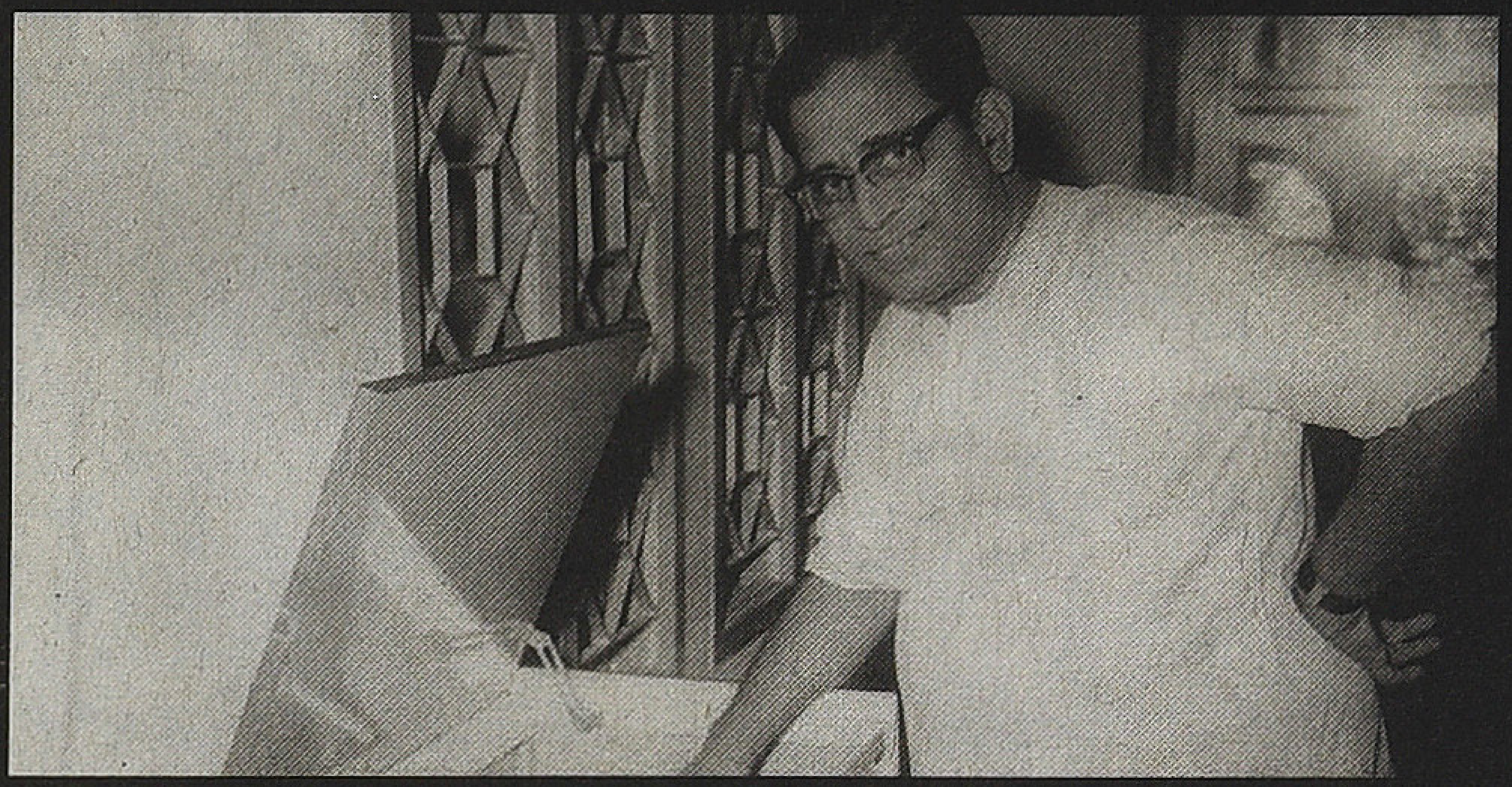
கொடுமுடியில் முதல் ஆட்டமும் இரண்டாம் ஆட்டமும் அடாது பார்த்துவிட்டு பஸ் ஸ்டாண்ட் வந்தவனை யூனிஃபார்மோடு படம் பார்க்க வந்தமைக்காக ஏட்டையா ஒருவர் திட்டினார். அவர் அறைந்த போது விலகிக் கொண்டேன். அப்புறம் அவர் ஏனோ தேர்டு டிகிரியைக் கைக்கொள்ளாமல் கொஞ்ச நேரம் கழித்து எஸ்.ஐ.யிடம் ஒப்படைத்தார். 'தேவதாஸ்' படத்துக்காக பஸ் ஏறி வந்த பாலகன், எஸ்.ஐயாவுக்குள் பார்வதி இல்லாவிட்டாலும் சாவித்திரியையாவது நினைவூட்டியிருக்க வேண்டும். டீ வாங்கித்தந்து நல்லவிதமாய் அனுப்பி வைத்தார். (கே.பீ.எஸ். தியேட்டரில் அந்தப் படத்தைப் பார்த்ததால் சுந்தராம்பாளின் அருள் கூடக் காப்பாற்றியிருக்கலாம் என்னை.)

உலகே மாயத்துக்கும் துடுக்குத் தேவதாஸுக்கும் அதற்குத் தக பாட்டெழுதிய உடுமலை நாராயண கவியை வியக்கவே வேண்டும். இது போதாதென துணிந்த பின் மனமே துயரம் கொள்ளாதேவும்.

அஞ்சல் தலையில் வர பொருண்மையுடையவரேதான் நம் பூளவாடிப் புலவர் உடுமலை நாராயண கவி. ஒரு கவிஞன் அஞ்சல் தலையில் வருவது அதிசயம். இந்த மாய உலகத்தில் விசித்திரம் என்னவென்றால் அந்தக் கவிஞரும் அஞ்சல் தலையில் வந்திருக்கிறார்; கண்டசாலாவும் அஞ்சல் தலையில் வந்திருக்கிறார். கான கந்தர்வம், படங்களுக்கு இசையமைப்பாளராய் இருந்து நான்கு மொழிகளில் நூற்றுக்கும் அதிகமான எண்ணிக்கையில் பணியாற்றியது ஆகியவை மட்டும் அஞ்சல் தலைக்குக் காரணமல்ல என நினைக்கிறேன்.

கண்டசாலா, 'வெள்ளையனே வெளியேறு' போராட்டத்தில் பங்குகொண்டு பதினெட்டு மாதங்கள் சிறை சென்றவராயிருந்திருக்கிறார். தன் முயல்வாகவே இசைக் கல்லூரியில் சேர்ந்து இன்னல்கள் கடந்து தன்னைத் தகவமைத்த அவரது வாழ்வின் தேர்வும் ஞானமும் அவருக்கும் அகிலத்துக்கும் ஒருசேர கொடையாகின்றன.

குண சுந்தரி காலகட்டத்திலேயே



அவரது வரவு தமிழுக்கு நிகழ்ந்து விட்டது. 'ஆகாய வீதியில் அழகான வெண்ணிலா' 'மஞ்சள் மகிமை' (தெலுங்கில் கேட்க வேண்டும் நீங்கள் இதை) பாடல் கேட்கப்படும்போது மனம் கொள்ளும் உற்சவம் அலாதியானது. அன்றைய கட்டத்தில் ஆகாய வீதியில் விமானங்களின் எண்ணிக்கை மட்டும் அதிகமாக இருந்திருந்தால் கண்டசாலா தந்திருக்கும் பாடல் எண்ணிக்கை கணிசமானதாயிருந்திருக்கும்.

'ஆடிப்பாடி வேலை செஞ்சா அலுப்பிருக்காது' (எங்க வீட்டு மகாலட்சுமி) 'செய்யடா செய்யடா செய்யடா... ஜல்சா' (அலிபாபாவும் 40....) 'சுய நலம் பெரிதா? பொது நலம் பெரிதா?' (யார் பையன்), இன்னும் 'திருட்டு ராமன்', 'மாயா பஜார்' என சில படப் பாடல்கள் மறக்க இயலாததாயுள்ளன.

கண்டசாலா பாடிய உள்ளத்தைக் கொள்ளைகொள்ளும் பாடல்களில் 'கள்வனின் காதலி' படப்பாடலும் அடக்கம். கள்வனின்றிக் கொள்ளை ஏது? பாரசீகக் கவி உமர் காயாமின் பொருண்மையடக்கத் தமிழ் வடிவம் 'வெய்யிற்கேற்ற நிழலுண்டு வீசும் தென்றல் காற்றுண்டு' படத்தில் பாடுவோர் கண்டசாலாவும் (ஆகா) பானுமதியும்.

மெட்டினை உத்தேசித்தோ பாட்டினையும் படத்தினையும் துட்டினையும் உத்தேசித்தோ அந்தப் பாடல் கவிமணி தேசிக விநாயகம் பிள்ளையால் இயற்றப்பட்டிருக்கவில்லை. தேசிகருக்கு சினிமா பார்க்கும் பழக்கமும் இல்லை. இந்தப் படத்துக்கான சந்திப்புகளை ஒட்டித்தான் சிவாஜி கணேசனைக் காட்டி அருகில் இருந்தவர்களிடம் கவிமணி, "இவரு யாருங்க?" எனக் கேட்டிருக்கக்கூடும்.

தன்னைத் தெரியாமல் தமிழ் நாட்டில் ஒரு ஆள் இருக்கிறார் என்பது தெரிந்ததும் செவாலியே ஆன்மீகத் தளத்தில் ஒரு அங்குலமாவது உயர்ந்திருப்பார் என நினைக்கிறேன்.

'கண்டசாலாவில் உங்களுக்குப் பிடித்த பாடல் என்ன என்று இலங்கை மற்றும் தமிழகப் பண்பலைகளின் புகழ்பெற்ற நேயரான பொள்ளாச்சிவாழ் கொண்டேகவுண்டன் பாளையம் எஸ்.முத்துக்குமாரை வினவினேன்.

அன்புச் சகோதரர்கள் படத்திலிருந்து 'முத்துக்கு முத்தாக சொத்துக்கு சொத்தாக' என்னும் பாட்டைச் சொன்னார். அவருக்கு அவரோடு சேர்த்து ஐந்து சகோதரங்கள். இந்தப் பாடலின் விசேஷம் என்னவென்றால் என்னைப்போல் ஒரு சகோதரன் முதல் ஏழெட்டுச் சகோதரர்கள் உள்ளவர் வரை அனைவருக்கும், சகோதரர்கள் இல்லாதவர்களுக்கும் கூடப் பிடித்துப்போகும்.

குளிர்கால இரவின் காய்ச்சல்காரன், போர்வை தேடுகிற ஆதுரம் நாடும் ஒரு பாவமும் கனத்த கண்ணியமான செருக்கும் ஒருங்கே அமைந்த பாடல். (ராஜாக்கள் மாளிகையும் காணாத இன்பமடா). அன்புச் சகோதரர்கள் படத்தில் எஸ்.வி. ரங்காராவ் தன் சகோதரர்களை (ஜெய் சங்கர், மேஜர்.எஸ். ராஜன், ஏவியெம். ராஜன்) அருகில் வைத்துக்கொண்டு பாடும் பாடல். குரல் வழியாக நின்றுதரித்த சகோதர சகோதரப் பாசமலர் இது. (வாழ்வில் வாங்குப்பட்டு நொம்பலப் பட்டவர்கள் பாச மலர் அல்லடா சாப மலர் என்றும் கூறலாம். மலர் மலரேதான்.)

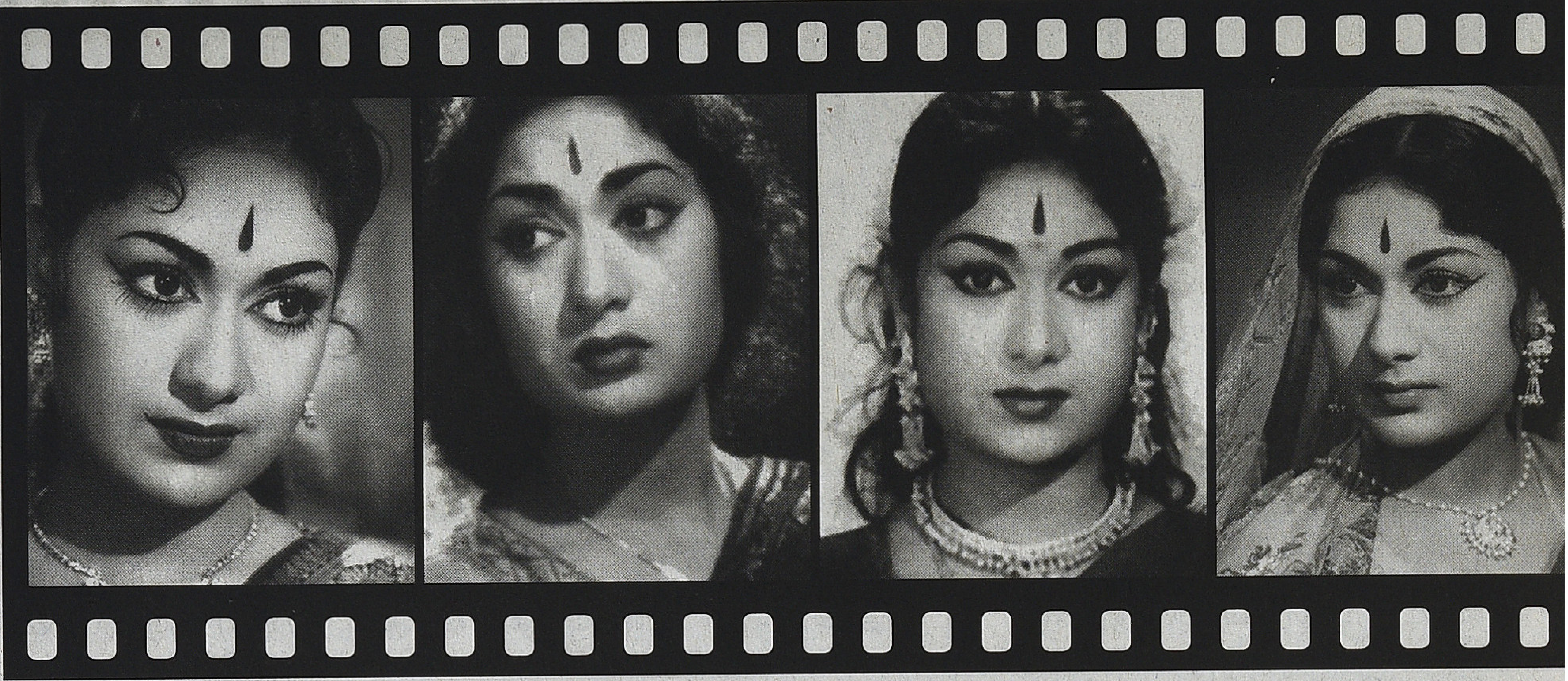
நகைக்கடை தண்டபாணிக்கு மூன்று தம்பிகள். நான்கு கால் மண்டபம் போன்ற அவர்கள் ஒவ்வொருத்தர் .பற்றியும் சுவாரசியமாக எழுத சம்பவங்கள் வைத்திருப்பவர்கள். தண்டபாணி அவர்களுடன் ஒரு அந்திப் பொழுதில் பள்ளி மாணாக்கனாகப் பேசிக்கொண்டிருக்கையில் அவர் இப்படி அருளினார். (அப்போதைக்கு எனது வாழ்வாம்சப்படி தெலுங்கு எழுதப் படிக்கக் கற்றுக்கொள்ள ஐந்து ஆண்டுகள் பாக்கியிருந்தன.)

'கண்டசாலான்னா என்னன்னு தெரியுமா? கண்டம்னா தெரியுமல்ல... தொண்டை. நீலகண்டன்னெல்லாம் பாட்டுக் கேட்டுருக்கீல்ல? கண்டசாலான்னா குரல்களின் சக்கரவர்த்தின்னு அர்த்தம்.'

Ghantaவை கண்டமாக்கி (kant(h)a) குரல் என்று மொழிபெயர்த்தது கூடப் பரவாயில்லை. 'சாலா'வுக்கு சக்கரவர்த்தி என்று சொன்னார் பாருங்கள். என்னதான் செய்வது?

"தண்டபாணி அவர்களே! உங்க பொய் எனக்கு ரொம்பப்போப் பிடிச்சிருக்கு!"

■



# நடிகையர் திலகம் சாவித்திரி

R.P. ராஜநாயஹம்

கேமராவிற்கென்றே வடித்த முகம் ஒன்று என்றால் அது சாவித்திரியின் முகம்தான்!

எப்போதும் நான் பொது இடங்களுக்கு செல்லும்போது சாவித்திரி போல ஒரு பெண் தென்படுகிறாரா என்று தேடுவேன். தேடிக் கொண்டே தான் இருக்கிறேன். இன்னும் சாவித்திரி போன்ற அச்சு அசலாக ஒரு பெண்ணை பார்க்க வாய்க்கவில்லை. வாழ்க்கையில் எத்தனையோ நிராசைகள்! என்னுடைய சாவித்திரி 'பாசமலர்', 'பாதகாணிக்கை', 'காத்திருந்த கண்கள்' போன்ற படங்களில் வரும் செழிப்பான சாவித்திரி.

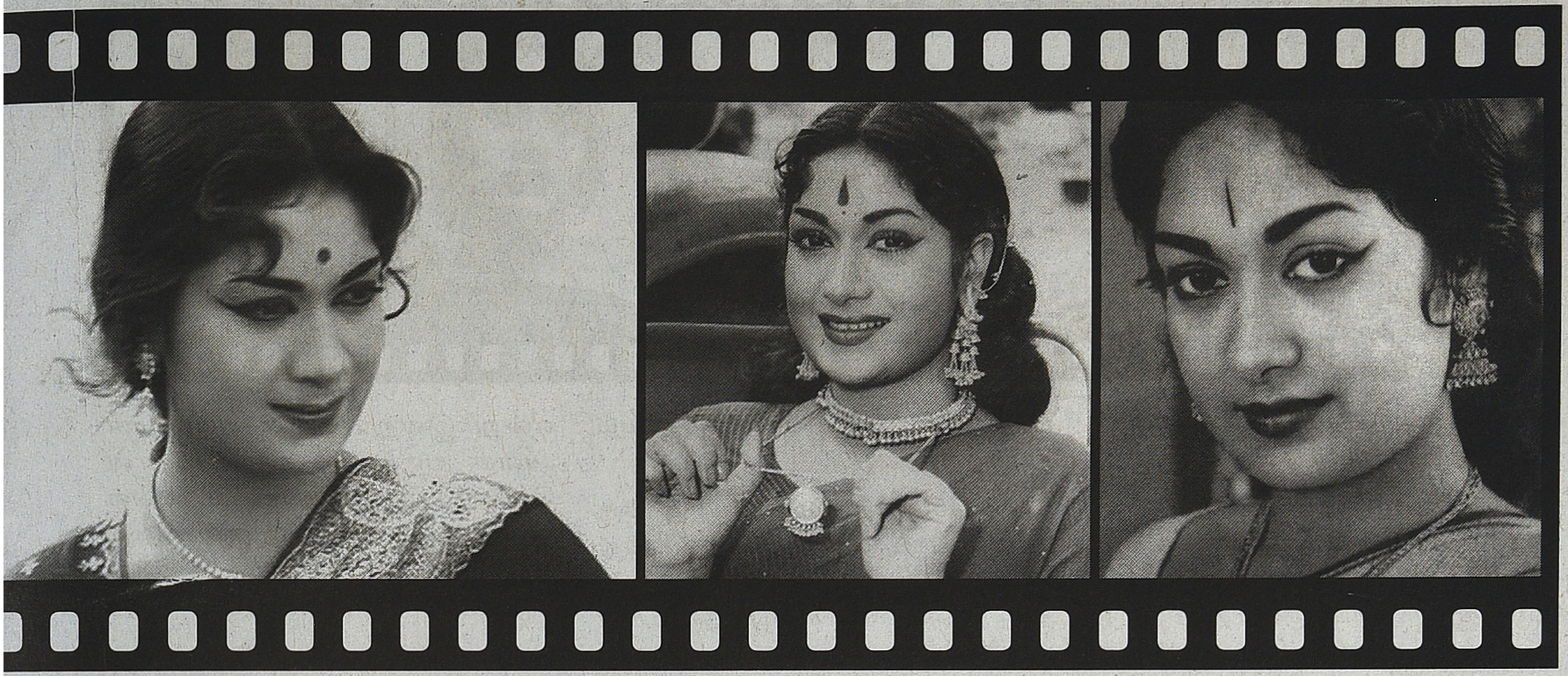
சாவித்திரிக்கு சிவாஜி போலவே ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் உடல் அமைப்பில் மாறுபாடு உண்டு. 'தேவதாஸ்', 'மிஸ்ஸியம்மா', 'மாயா பஜார்' சாவித்திரி ஒரு வகை அழகு; 'களத்தூர் கண்ணம்மா', 'பாசமலர்', 'பாவமன்னிப்பு', 'பாதகாணிக்கை', 'காத்திருந்த கண்கள்' போன்ற படங்களில் வரும் சாவித்திரி வேறு வகை அழகு. அப்புறம் 'பூஜைக்கு வந்த மலர்' படத்தில் வரும் குண்டு சாவித்திரி; 'திருவருட்செல்வர்' படத்தில் 'ஊதிப்பெருத்த' சாவித்திரி; பின்னால் மலையாளப்படம் 'சுழி' சாவித்திரி; அப்புறம் அம்மா கதா பாத்திரங்களில் மெலிந்த ஒல்லி சாவித்திரி. . .

அமிதாப் பச்சன் கூட இப்போது சாவித்திரி பற்றி குறிப்பிட முடிகிறது. ரேகா, தன் சோட்டி மம்மி பற்றி சிலாகிக்கிறார்.

சாவித்திரி மட்டுமே அனைத்து நடிகைகளிலிருந்தும் வித்தியாசமானவர்! நடிகைகள் அனைவரிலும் மேலான திறமை கொண்டவர் சாவித்திரிதான். பத்மினி, சரோஜாதேவி, தேவிகா இந்த வரிசையில் முதலிடம் சாவித்திரிக்குத்தான்.

சாவித்திரி தன் துணை யாரென்று ஆரம்ப காலத்திலேயே, பதினாறு வயதிலேயே தேர்ந்தெடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் இருந்திருக்கிறார். அதிலும் சாஸ்திரப்படி இரண்டாவது மனைவி அந்தஸ்தில், சம்பிரதாய வரிசைப்படி மூன்றாவது தாரமாக வாழ்க்கைப்பட்டவர். ஜெமினி கணேசனுக்கு அப்போது முப்பத்திரெண்டு வயது! (படிப்பதற்கே தலை சுற்றுகிறதென்றால் பார்த்துக் கொள்ளுங்கள்.)

சில வருடங்கள் ரகசியமாக அந்தத் திருமணத்தைப் பேணிக் காக்க வேண்டிய சூழ்நிலை வேறு! தலைமறைவு தாம்பத்தியம். ஆனால், இதற்கு அவருடைய வளர்ப்பு தகப்பன் சௌதுரி மட்டும் காரணமல்ல; ஜெமினிகணேசன் காந்தர்வத் திருமணம் (எவ்வளவு யோசித்தும் வேறு வார்த்தை கிடைக்கவில்லை.) செய்துகொண்ட பிரபல நட்சத்திரம் புஷ்பவல்லியும்தான் காரணம். முதல் மனைவி பாப்ஜி அமைதியாக வேடிக்கை பார்த்தாலும்கூட புஷ்பவல்லி கடுமையான குரோதத்தை சாவித்திரி மீது



**சாவித்திரி தன் துணை யாரென்று பதினாறு வயதிலேயே தேர்ந்தெடுக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் இருந்திருக்கிறார். அதிலும், சாஸ்திரப்படி இரண்டாவது மனைவி; அந்தஸ்தில், சம்பிரதாய வரிசைப்படி மூன்றாவது தாரம்!**

காட்டினார். தான் ஓட்டி வந்த காரை இவர் மீது ஏற்றிக் கொல்லத் துணிகிற ஆவேசம், துவேசம் 'புஷ்பவல்லிக்கு இருந்தது.

*1952*இல் 'மனம்போல் மாங்கல்யம்' படத்தில் நடித்துக் கொண்டிருந்த காலத்தில் சாவித்திரிக்கு திருமணம். ஏற்கெனவே ஜெமினிகணேசனுக்கு *1951* செப்டம்பர் *22*இல் புஷ்பவல்லியோடு தொடர்பு ஏற்பட்டுவிட்டது. புஷ்பவல்லிக்கு *1954*இல் ரேகாவும் *1955*இல் ராதா என்ற பெண்ணும் பிறந்த நிலையில் அந்த வருட கடைசியில் ஜெமினி புஷ்பவல்லி உறவு திடீரென முடிவுக்கு வந்தது. *1956*இல் தான் சாவித்திரியுடனான ஜெமினி திருமண உறவு வெளித் தெரிந்தது. இவ்வளவிலும் சாவித்திரியின் நடிப்புத் திறமை ஜ்வலித்த மாயம்தான் பெரிய விஷயம். பிரமிக்க அடிக்கிற நேர்த்தியான நடிப்பு. ஒரு தேவதையின் அழகான நடிப்பு!

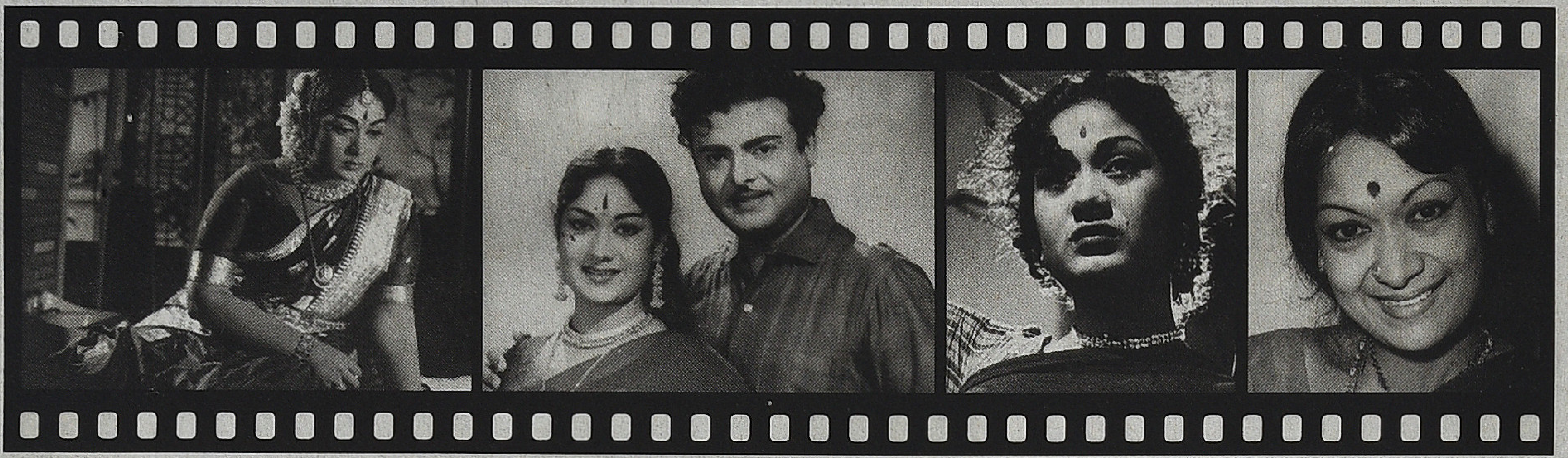
தெலுங்கு, தமிழ்த் திரையுலகங்களில் கதாநாயக தேவேந்திரர்களின் இந்திராணியாக சாவித்திரி எட்டுக் கண்ணும் விட்டெரிய வலம் வந்தார். நிர்மலமான அழகு முகம் கொண்ட சாவித்திரி; பெண்மையின் மொத்த சாரமும் இயைந்து ஊறிய ஈர மென்மை. எந்த ஹீரோ நடித்தாலும், படத்தின் பெரும்பகுதியையும் ஹீரோ ஆக்கிரமித்தாலும், சாவித்திரி தன் விஷேச நடிப்பால் புறந்தள்ளி விட்டார்.

காதல் காட்சிகளில் அநாகரிகம், ரசாபாசம் எதுவும் காணமுடியாது. வேட்டைக்காரனில் எம்.ஜி.ஆருடனான காதல் காட்சி பற்றி கொஞ்சம் முணுமுணுப்பு இருந்தது.

சாவித்திரி தெலுங்குப் பெண். ஆனால், தமிழ் பேசுவது ரொம்ப கச்சிதம். உச்சரிப்பு, சொல்நடை பிரமாதம். சிவாஜி கணேசனுக்கு இணையாக, ஏன் இன்னும் கூடிய அளவில் சாவித்திரி தமிழ் உச்சரிப்பு சிறப்பாகவே இருக்கும். ஆனால், சிவாஜி ஒரு தெலுங்குப் படத்தில் (பெம்புடு கொடுகு) நடித்தபோது, 'கணேசன் தெலுங்கு உச்சரிப்பு கொடுமையாக இருக்கிறது' என்று அங்கே ஒரு பத்திரிகையில் (கினிமா, டிசம்பர் *1953* இதழ்) எழுதினார்கள். நடிகர் திலகத்தைவிட நடிகையர் திலகம் எத்தகைய திறமை வாய்ந்தவர்!

சார்லி சாப்ளின் போலவே சாவித்திரியும் இடக்கை பழக்கமுள்ளவர். சாவித்திரியின் நடிப்பைப் பற்றி விளக்க ஒரே வார்த்தை 'பெர்ஃபெக்ட்'. சாவித்திரியின் கண்கள் பேசிய கதைகள்! முக பாவங்களின் உணர்ச்சிகள்! சரோஜாதேவி தனக்கு கிடைத்த வாய்ப்புகளால் சாவித்திரியை மிஞ்சிவிட முடிந்தாலும் அவருடைய திறமையான நடிப்பை நெருங்க முடிந்ததில்லை. நடிகையாக சாவித்திரியின் சாதனைகள் பற்றி எழுதி உணர்த்திவிட சாத்தியமில்லை.

ஆறு படங்கள் இயக்கியவர். ஜெமினி, வாணிஸ்ரீயுடன் நடித்த 'குழந்தையுள்ளம்', ('முத்துச் சிப்பிக்குள்ளே ஒரு பூவண்டு / துயில் கொண்டதே இன்பத்தேனுண்டு' என்ற ஆரம்பகால எஸ்.பி.பி. பாடல் இந்தப் படத்தில்தான்!) சிவாஜியுடன் இவர் நடித்த 'பிராப்தம்' (பி.சுசிலா, டி.எம்.எஸ். பாடிய 'சொந்தம் எப்போதும் தொடர்கதை தான் / முடிவே இல்லாதது / எங்கே சென்றாலும் தேடி கிடைக்கும் / இனிய சுகம் இது') இரண்டு படங்களும் சாவித்திரியே இயக்கியவைதான்.



1969இல் ஜெமினிகணேசனும் சாவித்திரியும் பிரிந்துவிட்டார்கள்.

சாவித்திரி தமிழில் எடுத்த 'பிராப்தம்' படமும் தெலுங்கில் எடுத்த 'விண்ட சம்சாரம்' படமும் இவர் பொருளாதாரத்தை சிதைத்து வாழ்வு தடம்புரளக் காரணமாகிவிட்டது. தெலுங்கில் சாவித்திரியுடன் அக்கினேனி நாகேஸ்வரராவ், ஜமுனா நடித்து வெற்றிபெற்ற படம் 'மூக மனசுலு'. இதைத்தான் சாவித்திரி தமிழில் 1969இல் படப்பிடிப்பை துவங்கி, சிவாஜியும் சந்திரகலாவும் நடிக்க 'பிராப்தம்' என்ற பெயரில் தானே கதாநாயகியாக நடித்து, தயாரித்து இயக்கினார். 'பிராப்தம்' படம் இரண்டு வருடம் தயாரிப்பில் இருந்ததால் வட்டி எகிறிவிட்டது. சிவாஜி படங்கள் சில அந்த நேரத்தில் சரியாக ஓடாததால் வினியோகஸ்தர்கள் இந்தப் படவெளியீட்டில் உதவவில்லை. அதனால் படம் படுதோல்வி கண்டது.

தமிழில் சிவாஜி – பத்மினி நடித்த 'வியட்நாம் வீடு' படம்தான் தெலுங்கில் 1970இல் துவங்கி ரீமேக்காகி 'விண்ட சம்சாரம்' என்ற பெயரில் சாவித்திரியும் ஜக்கையாவும் நடித்து வெளியானது.

'பிராப்தம்', 'விண்ட சம்சாரம்' இரண்டு படங்களுமே ஒரே நாளில் 1971இல் வெளியாகிய படங்கள். துரதிர்ஷ்டங்கள் எப்போதுமே தனியாக வருவதேயில்லை!

ஒரு மனுஷியாக 'செயிண்ட்' என்றுதான் சொல்லவேண்டும். சொத்துக்களை இழந்து, ஹபிபுல்லா ரோடு பங்களாவை இழந்து, அண்ணா நகர் வீட்டில் இருந்த போதுகூட அவர் செய்த உதவிகள் பற்றி தெரிய வரும்போது ஆச்சரியம் தான் மிஞ்சுகிறது.

ஒரு ரசிகர்; தினமும் சாவித்திரிக்கு நூறு ரூபாய் மணியார்டர் செய்து வந்தவர்; திடீரென்று ஒரு நாள், தன் தொழிலில் நொடித்துப்போய் சாவித்திரியைக் காண வந்து தன் நிலையை சொல்கிறார். 6000 ரூபாய் இருந்தால் மீண்டும் வியாபாரத்தைத் துவங்க முடியும். வீட்டில் உள்ள தன் ஷீல்டுகள் எல்லாவற்றையும் ஒரு சேட்டுக்கடையில் விற்று 10000 ரூபாய் அந்த ரசிகருக்குக் கொடுத்தார் சாவித்திரி.

அண்ணாநகர் வீட்டுக்கு இவருடைய பழைய டிரைவர் ஒருவரின் மகள் வருகிறார். தன்னுடைய விலையுயர்ந்த சேலையை எடுத்து, வீட்டு முன் இருக்கிற ரிக்ஷாக் காரனிடம் கொடுத்து, விற்று வரச் சொல்லி, கிடைக்கும் பெருந்தொகையான பணத்தை அந்தப் பெண்ணின் திருமணச்செலவுக்கு கொடுக்கிறார்.

பெண் தெய்வம் சாவித்திரி!

எம்.ஜி.ஆருடன் 'மஹாதேவி', 'வேட்டைக்காரன்', 'பரிசு' ஆகிய படங்கள். சந்திரபாபு தயாரித்து இயக்கி, வாழ்க்கையைப் பாழாக்கி, முடியாமல் நின்று போன 'மாடி வீட்டு ஏழை'யில் கூட எம்.ஜி.ஆருக்கு ஜோடி சாவித்திரிதான்.

சிவாஜியோடு ஜோடியாக 'அமர தீபம்', 'வணங்காமுடி', 'அன்னையின் ஆணை', 'காத்தவராயன்' துவங்கி, 'ரத்தத்திலகம்', 'கை கொடுத்த தெய்வம்', 'நவராத்திரி', 'திருவிளையாடல்' தாண்டி 'பிராப்தம்' வரை சாவித்திரி!

ஆனால், ஜெமினிகணேசன்தான் சாவித்திரிக்கு மிகப்பொருத்தம் என்று இன்றும், 'யார் யார் யார் அவள் யாரோ / ஊர்பேர்தான் தெரியாதோ', 'காலங்களில் அவள் வசந்தம்', 'காற்று வந்தால் தலை சாயும் நாணல்' போன்ற பாடல்கள் சாட்சி சொல்கின்றன.

'பாசமலர்' படம் ரிலீஸ் அன்று 'எல்லாம் உனக்காக' என்று ஒரு படமும் வெளியானது. அதில் சிவாஜியின் ஜோடி சாவித்திரி. ஆனால், அண்ணன் தங்கையாக பாசமலரில் வந்தவர்கள் அதே நேரத்தில் இதில் ஜோடியாக நடித்ததை ரசிகர்கள் ஏற்கவில்லை.

சாவித்திரியின் 'ரேஷ் கார் டிரைவிங்' பற்றி இப்போதும் பலர் நினைவில் வைத்திருக்கிறார்கள். அவருடைய குடிப்பழக்கம்... மிகத்தேர்ந்த நடிகை சொந்த வாழ்க்கையில் வேஷம் போடத் தெரியாதவராயிருந்திருக்கிறார்!

அவருடைய அம்மா சுபத்ராம்மா, அக்கா மாருதி ஆகியோரை புகைப் படங்களாக பார்க்கும்போது அவர்கள் சாவித்திரியின் பேரழகுக்கு உறைபோடக் காணமாட்டார்கள் என்று உடனே தோன்றுகிறது.

ஒன்றரை வருடங்கள் கோமாவில் கிடந்து சாவித்திரி இறக்க வேண்டியிருந்திருக்கிறது. அப்போது 46 வயது.

சில மரணங்கள் ஆறாத துயர வடுக்களை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன. ஆறாது ஆறாது அழுதாலும் தீராது / ஆனாலும் வழியென்ன தாயே!

இந்திய அரசாங்கம் 08.03.2009இல் ஒரு தபால்தலை சாவித்திரிக்கு வெளியிட்டு விசேஷ கௌரவம் அளித்தது.

■

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam AnanthaKutteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

# Arunai Engineering College

## Courses Offered

**Bachelor of Engineering**
- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics And Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

**Bachelor of Technology**
- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

**Master of Engineering**
- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

MCA

Velu Nagar, Mathur,
Tiruvannamalai-606603
Tamilnadu. INDIA

Phone No. +91 4175 255101/255102/255103 Mail id : arunai@md2.vsnl.net.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly Jan 2013 | R.Dis. No.1842/2012 | 22/1/2012TC TNTAM 2084723.10.2012